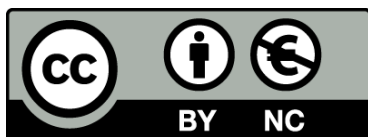




UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

La representació i comprensió de la forma en la pintura per capes

Pau Carbonell Martínez




Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 3.0. Spain License.**

PAU CARBONELL



2011-2017

**DIRECTORS: DR. QUÍLEZ I BACH, M.
DRA. QUÍLEZ CEPERO, N.**

TUTOR: DR. CORBELLÀ LLOBET, D.

BARCELONA, 14 DE JUNY 2017

HD 203

LA REALITAT ASSETJADA

LA REPRESENTACIÓ I COMPRESIÓ DE LA FORMA

EN LA PINTURA PER CAPES



LA REPRESENTACIÓ I COMPRENSIÓ DE LA FORMA EN LA PINTURA PER CAPES



PROGRAMA DE DOCTORAT LA REALITAT ASSETJADA: POSICIONAMENTS CREATIUS 2011-2017

DIRECTORS DE TESI: MIQUEL QUÍLEZ I BACH
NATÀLIA QUÍLEZ CEPERO

TUTOR: DOMÈNEC CORBELLA LLOBET

BARCELONA, 14 DE JUNY 2017

UNIVERSITAT de BARCELONA
DEPARTAMENT de PINTURA



LA REPRESENTACIÓ I COMPRENSIÓ DE LA
FORMA EN LA PINTURA PER CAPES

PAU CARBONELL MARTÍNEZ

Als meu pares Tomàs Carbonell i Roser Martinez, al meus directors de tesi Dr. Miquel Quílez, Dra. Natàlia Quílez i al meu tutor Dr. Domènec Corbella.

A totes aquelles persones a les quals els he d'agrair, en especial al meu mestre Dr. Ramon Trias per la seva ajuda i paciència.

1 INTRODUCCIÓ	2
1.2 JUSTIFICACIÓ.....	4
1.3 ÍNDEX DE CONTINGUTS	6
1.4 DESCRIPCIÓ DE CONTINGUTS	7
1.5 UN ENFOC EXPERIMENTAL O CIENTÍFIC DE L'OBRA PICTÒRICA.....	12
2 METODOLOGIA	13
2.1 PASSI D'IMATGES	14
2.2 METODOLOGIA D'ANÀLISI	16
2.3 CONCEPTES TÈCNICS	17
3 ESCOLA FORMALISTA I LA COMPRENSIÓ EMPÀTICA	20
3.1 L'ANÀLISIS FORMAL I LA COMPRENSIÓ EMPÀTICA: DOS VESSANTS A L'OBRA D'ART.....	20
3.2 LA TÈCNICA	23
3.3 NATURALESA DE LA COMPRENSIÓ EMPÀTICA I L'ABSTRACCIÓ	25
3.4 EXISTÈNCIA I CREATIVITAT.....	27
4 INTRODUCCIÓ PRIMER EXERCICI	31
5 PRIMER EXERCICI / RETRAT I	35
5.1 MATERIALS EMPRATS	35
5.2 COLORS EMPRATS	35
5.3 FASE 1 EL SUPORT.....	36
5.4 FASE 2 LA PREPARACIÓ	37
5.5 FASE 3 RETÍCULA	38
5.6 FASE 4 DIBUIX	41
5.7 FASE 5 EL FONS.....	43
5.8 FASE 6 ZONES FOSQUES	46
5.9 FASE 7 ZONES CLARES	48
5.10 FASE 8 DE COLOR	51
5.11 FASE 9 DE COLOR	57
5.12 FASE 10 DE COLOR	59

6 CONTINUACIÓ / RETRAT I	67
6.1 FASE 11 DE COLOR	67
6.2 FASE 12 DE COLOR	69
6.3 FASE 13 DE COLOR	71
6.4 FASE 14 DE COLOR	76
6.5 FASE 15 DE COLOR	79
6.6 FASE 16 DE COLOR	81
6.7 FASE 17 DE COLOR	83
6.8 FASE 18 DE COLOR	88
6.9 FASE 19 D'EMPLOMAT	89
6.10 FASE 20 DE TRADUCCIÓ GENERAL	91
6.11 FASE 21 DE COLOR	93
6.12 FASE 22 DE COLOR	95
7 LA PINTURA A <i>TITIAN</i>	100
8 LA PINTURA A <i>VAN DYCK</i>	102
9 PRIMER EXERCICI / RETRAT II	105
9.1 DIBUIX	105
8.2 COLORS EMPRATS	106
9.3 FASE 1 DE COLOR	107
9.4 FASE 2 DE COLOR	114
9.5 FASE 3 DE COLOR	122
9.6 FASE 4 DE COLOR	128
10 PRIMER EXERCICI / RETRAT III.....	139
10.1 DIBUIX DEL RETRAT.....	139
11 INTRODUCCIÓ SEGON EXERCICI	141
12 SEGON EXERCICI / EL RETRAT A L'ESTADI OLI RESINÓS.....	143
12.1 MATERIALS EMPRATS.....	143
12.2 COLORS	143
12.3 MÈDIUMS	144
12.4 PREPARACIÓ	144
12.5 DIBUIX	145
12.6 ZONES D'OMBRA	147
12.7 ZONES DE LLUM	149
12.8 ZONES D'OMBRA I ZONES DE LLUM	151

13 CONCLUSIONS.....	175
13.1 CONCLUSIONS REFERENTS A LA PINTURA DE <i>REMBRANDT</i> / COLORS CONCORDANTS I HARMÒNICS	175
13.2 GRANS MASSES D'AIRE	177
13.3 EL SEMITÒ FRED ENTRE LA LLUM I L'OMBRA	177
13.4 TEXTURA EMPASTAMENT.....	178
13.5 ELS FONS A LA PINTURA DE REMBRANDT	179
13.6 CONCLUSIONS REFERENTS AL PROCÉS DEL RETRAT: LA FACTURA FINAL.....	183
13.7 CONCLUSIONS REFERENTS AL COLOR	185
14 SEGON EXERCICI / EL RETRAT A L'ESTADI DE TREMP A L'OU	189
14.1 MATERIALS EMPRATS	189
14.2 COLORS	189
14.3 MÈDIUM	190
14.4 METODOLOGIA	191
14.5 PREPARACIÓ	193
14.6 DIBUIX	194
14.7 EMPRIMACIÓ DE COLOR I DESENVOLUPAMENT DEL PROCÉS	195
15 CONCLUSIONS RESPECTE A L'ÚS DEL TREMP	215
16 CONCLUSIONS TÈCNICA PICTÒRICA: <i>REMBRANDT</i> I <i>RUBENS</i>	219
16.1 DIBUIX EN <i>REMBRANDT</i>	219
16.2 DIBUIX EN <i>RUBENS</i>	221
16.3 PREPARACIÓ EN <i>REMBRANDT</i>	221
16.4 PREPARACIÓ EN <i>RUBENS</i>	221
16.5 LES CAPES A LA PREPARACIÓ BIZANTINA	222
16.6 FONS I EMPRIMACIÓ EN REMBRANDT	223
16.7 FONS I EMPRIMACIÓ EN RUBENS	223
16.8 SUBPINTURA EN RUBENS	224
16.9 SUBPINTURA EN REMBRANDT	225
16.10 TEXTURES I ENGRUIXIMENT EN RUBENS	226
16.11 TEXTURES I ENGRUIXIMENTS EN REMBRANDT	226
16.12 MÈDIUM EN REMBRANT.....	227
16.13 MÈDIUM EN RUBENS.....	227
16.14 CARNACIONS EN REMBRANDT.....	228
16.15 CARNACIONS EN RUBENS.....	229

17 INTRODUCCIÓ EXERCICI III.....	230
17.1 CONTINGUTS TEMÀTICS DEL TERCER EXERCICI.....	230
17.2 FASES SEGONS EL MÈDIUM EMPRAT	231
17.3 FASES SEGONS LA METODOLOGIA.....	233
17.4 AVANTATGES DE LA TÈCNICA PICTÒRICA BIZANTINA.....	234
17.5 DESAVANTATGES DE LA TÈCNICA PICTÒRICA BIZANTINA	236
18 TERCER EXERCICI.....	239
18.1 MATERIALS EMPRATS.....	239
18.2 COLORS.....	239
18.3 MÈDIUMS.....	240
18.4 METODOLOGIA.....	241
18.5 GRISALLA	243
18.6 PROCÉS DE COLOR PER VELADURES.....	246
18.7 ESTADI DE TREMP A L'OU/ FASE D'EMPLOMAT.....	256
18.8 FASE DE TRADUCCIÓ GENERAL	258
19 CORRECCIONS DEL DIBUIX.....	276
20 APLICACIÓ DEL COLOR A L'OBRA <i>LA MARE DE DÉU DELS CONSELLERS</i> DE LLUÍS DALMAU.....	278
20.1 ESTRUCTURA DE L'OBRA.....	279
21 INTENSIFICACIÓ DEL COLOR EN LA PINTURA BIZANTINA DE RAMON TRIAS	280
21.1 ESTRUCTURA DE LES CAPES.....	280
21.2 INTENSIFICACIÓ DEL COLOR	281
21.3 INTENSIFICACIÓ DE ZONES CLARES AMB CÀLID (PER VARIACIÓ DE PROPORCIONS O PER ADDICIÓ D'UN ALTRE COLOR)	281
21.4 INTENSIFICACIÓ DE ZONES CLARES AMB FOSC (PER VARIACIÓ DE PROPORCIONS)	282
21.5 INTENSIFICACIÓ DE LES OMRES (PER SATURACIÓ).....	282
21.6 INTENSIFICACIÓ DE LES LLUMS.....	283
22 CONCLUSIONS GENERALS	284
22.1 CONCEPTES DE L'ESCOLA FORMALISTA	284
22.2 ANÀLISIS D'IMATGES I EVOLUCIÓ EN LES CAPACITATS REPRESENTATIVES.....	292

23 ANNEXOS	303
23.1 DIBUIX DEL RETRAT I : PRIMER EXERCICI	303
23.2 DIBUIX DEL RETRAT II PRIMER EXERCICI	304
23.3 DIBUIX DEL RETRAT III. PRIMER EXERCICI	305
23.4 DIBUIX DEL SEGON EXERCICI	306
23.5 DIBUIX AMB DUES FIGURES	309
23.6 DIBUIX AMB FIGURA LÀMPADA I CATIFA	311
23.7 DIBUIX AMB DUES FIGURES A LA TAULA.....	314
24 BIBLIOGRAFIA	319
24.1 BIBLIOGRAFIA CITADA.....	319
24.2 BIBLIOGRAFIA EN LÍNIA.....	320
24.3 BIBLIOGRAFIA INSPIRADA.....	321

1 INTRODUCCIÓ.

En el desenvolupament de l'obra pictòrica personal, des de la mateixa pràctica del que aquí escriu, s'havia arribat a un punt en el qual s'havien exhaurit els recursos teòrics i pràctics a l'hora de satisfer les necessitats de com representar la forma en l'àmbit de la pintura il·lusionista.

Mitjançant l'anàlisi de la mateixa pràctica pictòrica, en la realització de tres exercicis pràctics desenvolupats en aquesta tesi i l'estudi de la pintura per capes, es pot assumir un ampli ventall de possibilitats tècniques. Aquestes depenen segons escoles o autors, tenint cada un les seves pròpies particularitats i mètodes de representació.

El mètode pictòric el qual s'havia dut a terme en els primers anys d'aprenentatge, consistia en intervencions directes de pintura. Aquesta tesi es proposa aprofundir en la tècnica pictòrica indirecta amb l'estudi d'alguns autors rellevants de la tradició pictòrica i també amb l'ús d'un mètode pictòric realitzat amb capes interdependents entre si, amb el propòsit de facilitar la representació d'aspectes subtils de la forma.

Els procediments pictòrics tradicionals no estan en el punt de mira col·lectiu a les institucions que es dediquen a la promoció de la creació artística o bé al mercat de l'art, per aquesta raó estan en desús comparativament amb altres pràctiques artístiques. Tot i això aquesta tesi és una ferma aposta pels procediments pictòrics tradicionals, entesos com una font de coneixement veritable en tant que basats en l'experiència. Ja que aquests consisteixen en un coneixement procedimental i donen resposta a la qüestió de com es representa la forma.

L'estudi de la tècnica pictòrica d'alguns autors rellevants constitueix un pas previ indispensable, ja que aquests mostren com a partir de l'estructura per capes, es dona solució a la representació d'aspectes subtils de la realitat visual percebuda, mitjançant el bon maneig dels materials, mitjançant la seva dosificació i regulació.

Tanmateix la funció de la imatge pictòrica, que es té en compte en aquest estudi és només en el vessant de la funció representativa, però no s'estudia el desenvolupament de la imatge pictòrica en la funció simbòlica, ni semàntica, ni epistèmica, ni estètica ¹.

1. Segons comenta el professor *Jesús Sus Montañés*, que es destaca per les seves aportacions dins dels mètodes de l'Escola Formalista o Escola de Viena, fa la diferenciació entre l'estètica com un saber racional i discursiu que pretén educar i influir, i la ciència objectiva de l'art la qual demostrarà les seves proposicions amb les investigacions sobre els seus objectes de coneixement, amb els fets, amb l'experiència, amb les dades i amb les metodològiques observacions. (*Jesús Sus Montañés*, 2003, p.7)

En cap cas no es tracta d'efectuar un judici de valor sobre un sistema o tècnica determinat o l'adhesió a un sistema de capes o mètode concret, aquesta opció està oberta a les necessitats expressives del subjecte.

Aquesta tesi no té la voluntat de recetari o manual sinó d'aprofundir en l'anàlisi de la pintura configurada per capes, a través d'exemples i des de l'experiència de l'obra personal per comparació d'imatges.

Amb un sistema de capes congruents entre si, es proposa una síntesi de diferents aspectes de la forma mateixa, aparentment antitètics els quals poden generar dilemes en el desenvolupament de l'obra, per manca de coneixements en l'àmbit dels procediments pictòrics.

No s'ha seguit un sistema rigorós de capes. D'aquesta manera s'han anat desenvolupant els processos de les obres pictòriques, amb desconexença sobre mètodes de pintura amb capes, de manera que les pintures mateixes han sofert els canvis de ruta, de tècnica i han estat el laboratori de proves de la present tesi.

Amb la lectura de tractats sobre procediments pictòrics com ara el tractat d'en *Max Doerner, Els materials de la pintura i el seu ús en l'art*, o bé el tractat d'en *Ralph Mayer, Materials i tècniques de l'Art*, s'han pogut estudiar exhaustives explicacions sobre aspectes tant de la tècnica pictòrica així com del comportament dels materials, fent referència a les seves propietats físiques per exemple el comportament de les partícules de pigment quan incideix la llum.

S'han estudiat altres tractats com el *Llibre de la pintura* de *Cenninno Cenninni*, tractat modern de pintura que manté els mètodes expositius dels receptaris de l'edat mitjana a on es comenten també aspectes de la tècnica de la pintura del *quattrocento* i d'anàlisi dels materials.

Tanmateix des del departament de restauració del MNAC, Mireia Mestre Campà cap de l'àrea de restauració i conservació preventiva del MNAC, comenta què hi ha molts estudis a propòsit de l'estructura de les capes pictòriques com ara publicats al butlletí del MNAC, així com el dels autors Morer, A. Font, M. "Materials pictòrics medievals. Investigació de les pintures murals romàniques a Catalunya", Butlletí MNAC I 1, 1993, o bé Salvadó, N., Seco, M. Vendrell, M. "Materials i Tècniques en la pintura de Jaume Huguet" (S.XV), butlletí del MNAC 5, 2001; Per mencionar-ne alguns, i també en catàlegs d'exposicions a on es poden trobar estudis tècnics, per exemple dins del catàleg de l'exposició Fortuny, feta al MNAC entre l'octubre del 2003 i el gener del 2004, Admella, C. Pedragosa, N. de Tapol, B. "La mesa de treball de Fortuny".

Hi ha molts estudis tècnics al *Technical Bulletin* de la *National Gallery* de Londres. Pel que fa al Barroc, es poden consultar molts articles al Butlletí del Museu *del Prado*, la bibliografia sobre els estrats que formen les capes pictòriques és ingent.

En aquest aspecte de la pintura realitzada per estrats ha estat de vital importància l'experiència directa amb el procés de l'obra pictòrica del *Doctor Ramon Trias Torres*, a la facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, amb una dilatada experiència com a pintor i professor de pintura, seguint amb gran rigor els mètodes de representació d'icones amb la tècnica *bizantina grega*, i mitjançant l'aprenentatge a través del desenvolupament del procés pictòric, a on es presenta una estructura clara i definida de les diferents fases en la seva obra personal durant les tutories al taller. Així doncs aquest factor ha estat decisiu a l'hora de comprendre com es genera una pintura per capes determinants amb poca acció de cobertura, que altrament hauria estat molt difícil sinó impossible d'aprendre de primera mà.

Amb la tesi del Dr. Ramon Trías Torres, *Icona i Realitat, el cartró com element essencial en la pintura per capes*, es proposa la descripció del procés creatiu en imatges a on es va relatant amb detall tot el que passa, tot el que podria passar i el perquè passa. (Trías, R. 2014, p.22).

En la present tesi, s'ha generat el relat dels passos realitzats en la configuració de l'obra pictòrica personal, emmarcant finalment el procés pictòric en les últimes investigacions de l'escola formalista, de manera que es concep el procés de confecció de la imatge pictòrica com un procés d'aprenentatge individual i com un procés d'evolució de la forma en la capacitat de configurar imatges.

1.2 JUSTIFICACIÓ.

L'**objecte d'estudi** en la present tesi és l'obra pictòrica personal i el seu desenvolupament procedimental. El que es pretén demostrar és que mitjançant la pintura per capes amb poca acció de cobertura, es facilita el coneixement i la representació de la forma.

S'estructura el procés de configuració de l'obra pictòrica en fases i estadis i es comenten els passos com un coneixement procedimental. Mitjançant un procés d'aprenentatge en el temps i com un procés d'evolució de la forma pictòrica.

Les nocions de **percepció** i **representació** són compatibles, així també s'associa un estadi d'evolució en les capacitats perceptives a un tipus de representacions. (J. Sus Montañés, 2005, p.103)

Tanmateix l'autor *J. Sus Montañés* comenta que la pintura és el resultat de traslladar les nostres representacions que tenim de les coses al suport bidimensional, una cosa és la realitat i l'altre una representació. Un esforç que resulta únic i individual. (*J. Sus Montañés*, 2003, p.120)

Si hom es pregunta per la necessitat d'un projecte de tesi sobre **l'obra pictòrica personal**, haurà de comprendre el procés pictòric com un procés d'evolució de les capacitats representatives, a l'hora de satisfer les necessitats de representació de la forma pictòrica, les quals es van actualitzant. Aquesta evolució es produeix mitjançant una síntesi de conceptes diferents de la forma pictòrica, que s'aprenen per separat però que un cop el subjecte els integra es manifesten en la representació d'imatges noves.

En el cas que això fos possible mitjançant **l'anàlisi de la forma**, que s'intueix al títol d'aquesta tesi: *La representació i comprensió de la forma en la pintura per capes*, es comprèn que aquesta s'enfoqui de cara al procés pictòric amb les imatges dels passos seguits.

Amb aquestes imatges es comenten les quantitats dels materials emprats i les mescles de colors amb mitjans segons el tipus de tècnica pictòrica. Tot fent referència als colorants i aglutinants i a les seves propietats físiques. També es comenten aspectes del comportament dels materials que s'extrauen dels tractats sobre processos pictòrics i sobre els materials en l'ús de la pintura, com ara les obres d'en *Max Doerner*, d'en *Ralph Mayer* i de Rosa Codina.

També per a l'anàlisi del mètode pictòric s'han emprat **conceptes del mètode pictòric**. Aquest està estructurat per estadis i fases a on es parla del mètode pictòric emprat. En un estadi concret s'executen les diverses fases, per exemple si s'aplica una capa de color o bé es realitza una intensificació del color base, si aquesta s'aplica per a una regió, si s'aplica una capa de llums, o s'intensifiquen els punts de llum, o es realitza un repartiment en zones clares i zones fosques.

També s'empren **conceptes de l'escola formalista** i s'observa una evolució en les capacitats representatives, mitjançant una síntesi de diversos conceptes de la forma en un sistema de plans pictòrics congruents entre si, però també aquests s'empren per a l'anàlisi de la forma d'objectes concrets representats. Aquests conceptes són per exemple la noció d'entonació, la idea de modelat continu, el fet volumètric, el fet pictòric, etc.

1.3 ÍNDEX DE CONTINGUTS.

1. Es mostra la realització de 3 exercicis pràctics: El primer exercici consta de tres retrats, els quals són *El Primer retrat*, *El segon retrat* i *El tercer retrat*. El segon exercici consta de tres retrats en tres estadis diferents del procés, *El retrat a l'estadi de grafit*, *El retrat a l'estadi oli resinós* i *El retrat a l'estadi de tremp a l'ou*. El tercer exercici consta d'un sol retrat, *El retrat del sofà groc*.
2. El seguiment dels exercicis pràctics amb les imatges fotogràfiques del procés pictòric i amb una breu explicació dels passos seguits, des de l'adquisició del suport fins a la seva realització, o sigui fins a l'últim pas.
3. Comentari relatiu a alguns autors de les escoles de pintura més rellevants en l'ús de la pintura per capes: Escola Bizantina, Escola Italiana, Escola Flamenca i Escola Holandesa. Aquest punt fa referència al sistema de capes emprat per alguns autors. S'identifiquen les fases pictòriques amb l'estudi dels documents científics que es publiquen per part d'institucions museístiques on es comenten les proves complementàries realitzades amb tècniques de microanàlisi com la microscòpia òptica, la microscòpia electrònica de rastreig SEM-EDS, la difracció de raigs X amb llum sincrotró SR-XRD i la microespectroscòpia d'infraroig amb llum sincrotró SR-μFTIR, etc. (Salvadó, N. *Et al.* 2008, p.43)
4. Tutories al taller amb el Dr. Ramon Trias. S'han realitzat alguns comentaris o indicacions durant el relat dels exercicis pràctics, que varen ésser observades de primera mà durant les tutories.
5. Comentari d'aspectes relatius a la teoria del color, a on s'estableixen unes relacions de concordança, discordança o relacions de complementarietat, etc. L'escena es compon amb colors mitjançant unes relacions segons una teoria del color determinada amb anterioritat a l'exercici pràctic. Aquestes es comenten durant el desenvolupament dels diversos relats dels processos pictòrics dels exercicis, o bé després d'aquests a tall de conclusions com és el cas del capítol 13.1 *Conclusions referents a la pintura de Rembrandt, colors concordants i colors harmònics*; o bé al capítol 13.3 *El semitò fred entre la llum i l'ombra*.
6. Conceptes relatius a la representació de la forma per a objectes o formes concretes, mitjançant conceptes de l'escola formalista com ara la noció d'entonació, la idea de modelat continu, el fet volumètric, el fet pictòric, la juxtaposició de zones clares i zones fosques, etc.

7. El reconeixement de la forma mitjançant conceptes que es proposen des de l'escola formalista, els quals es basen en la teoria de l'evolució de la percepció en la capacitat del subjecte de configurar imatges de caràcter il·lusionista. Aquests comentaris es troben a les conclusions finals.
8. Els conceptes relatius a l'ús dels materials i com aquests s'apliquen a sobre del suport, s'han de tenir en compte durant la realització dels exercicis pràctics, són els conceptes tècnics dels materials, comentats a l'apartat 3.3 *Conceptes tècnics de la Metodologia*.
9. Els conceptes relatius al mètode pictòric o sistema de capes a on l'efecte general arriba per superposició de capes, fa referència a les fases que configuren els estadis, la fase de preparació, la fase de dibuix, la fase del fons, la fase de grisalla, la fase en zones clares i zones fosques, la fase de llums, la fase de color, la fase d'intensificació de color, la fase d'intensificació d'ombres en són algunes per exemple.

1.4 DESCRIPCIÓ DE CONTINGUTS.

El **punt 1** consisteix en desenvolupar els tres exercicis pràctics, la realització de set retrats en total, durant la realització d'aquests retrats s'ha desenvolupat el **punt 2**, a on s'han enregistrat els passos realitzats a sobre del suport pictòric mitjançant fotografies, aquestes s'han conformat en un passí d'imatges per a relatar el procés pictòric de primera mà estructurat per fases.

Aquestes fotografies són les referències objectives a partir de les quals s'emeten comentaris i es fan les anàlisis pertinents de com s'han realitzat les intervencions pictòriques, els materials que s'han emprat, les concentracions de les mescles de pigment i com s'apliquen a sobre del suport.

Les fotografies del procés pictòric, també han servit per a un anàlisi comparatiu amb altres imatges. Un cop modificades amb el photoshop, s'han conformat en un passí d'imatges a on es pot visualitzar l'efectivitat general del mètode pictòric emprat, ja sigui un mètode pictòric d'intervencions directes o bé la superposició de capes homogènies de color amb poca acció de cobertura.

També gràcies al passi d'imatges es pot observar una evolució de la forma pictòrica. El pas d'una forma poc evolucionada amb intervencions locals a una altra de més evolucionada on es realitza una síntesi de conceptes de la forma, aparentment antitètics com ara poden ser el modelatge continu i la solució de continuïtat del color en una forma donada.

Cal dir que fins que no s'ha realitzat el canvi d'orientació de mètode pictòric pel Tercer exercici, no s'ha començat a pintar amb un mètode pictòric eficaç, aquest s'ha dut a terme mitjançant la superposició de capes de llum i capes color amb poca acció de cobertura, per a grans àrees de superfície, ja que durant els tres retrats del primer exercici, es pintava amb un mètode d'assaig i error mitjançant veladures locals de retoc.

Posteriorment s'ha aplicat aquest mètode pictòric per a la continuació del primer retrat del primer exercici, veient l'èxit aconseguit amb la restauració de la lluminositat del color per al *Retrat del sofà groc* del Tercer exercici.

Durant la realització del *Segon exercici*, s'ha realitzat un mateix retrat en tres estadis diferents, els quals es corresponen amb tres tècniques diferents, les quals els hi donen nom. Aquests retrats són El retrat a l'estadi de grafit a sobre de fusta, *El retrat a l'estadi oli resinós* i *El retrat a l'estadi de tremp a l'ou*. Durant la realització del Segon exercici, es pren consciència del resultat de diverses tècniques i de la seva adequació a un sistema de capes congruents entre si. Aquestes s'aprenen per separat i després s'incorporen a un mateix retrat, el del Tercer exercici.

El **punt 3** fa referència a l'estudi de diversos mètodes pictòrics d'escoles o autors rellevants, mitjançant l'estudi de les fases pictòriques. Es comenten les diferències entre els autors durant les conclusions, després d'alguns relats dels exercicis pràctics.

Així mateix després del *Primer retrat* del *Primer exercici*, es comenta la pintura d'en Tiziano i d'en Van Dyck, després del *Retrat oli resinós* del *Segon exercici* es comenta la pintura de Rembrandt, després del *Retrat amb tremp a l'ou* del mateix exercici, es comenta la tècnica pictòrica a la pintura d'en Rembrandt i en Rubens, fruit de l'estudi de documents científics publicats per la *National Gallery*, en els quals es mostren proves radiològiques de les respectives obres pictòriques, així com proves per raigs x, seccions transversals de les capes, proves amb microscòpia òptica, etc. També es comenta la sofisticada fase de preparació en la pintura de l'escola Bizantina.

Després del tercer exercici es comenta la tècnica pictòrica bizantina amb l'estudi de l'obra pictòrica del Pintor i Doctor Ramon Trias Torres, com així es mostra a la seva tesi doctoral *Icona i Realitat: El cartró com a element essencial en la pintura per capes*. També la tècnica flamenca emprada per Lluís Dalmau a l'obra *la Verge dels Consellers*, aquesta darrera es mostra en documents publicats pel Museu Nacional d'Art de Catalunya en el butlletí tècnic com ara el text *Una nova tècnica per a una obra singular*, de Salvadó, N. Butí, S. Ruiz Quesada, F. Emerich, H. Pradell, T.

El **punt 4** fa referència a l'experiència directa amb un mètode pictòric elaborat amb un sistema de capes pictòriques congruents entre si, mitjançant el seguiment de l'obra en la confecció d'icones Bizantines Gregues, a càrrec del Doctor Ramon Trias, qui fou alhora instruït per *Kristos Kharís* mestre de la pintura Bizantina, restaurador de pintura mural i d'icones del museu del monestir de *Kikkos* a l'illa de Xipre. (Trias, R. 2014, p.71).

És quelcom que s'ha de poder observar presencialment per apreciar l'exercici en tota la seva magnitud pràctica, no només en el seu contingut teòric. L'aplicació de materials requereix saber com aplicar la pintura durant les respectives fases de l'obra, respecte a les concentracions de pigments, amb quins mitjans s'ha de mesclar el pigment segons la fase pictòrica, o fins i tot els temps d'assecament de les capes i la disposició dels materials al taller per a treballar. Així com l'extens treball de correccions en la fase de dibuix.

Les correccions durant la fase de dibuix es van realitzar per primera vegada a partir del tercer exercici les quals no es van realitzar durant la fase de dibuix, es van haver de realitzar amb posterioritat, com es pot veure a l'apartat 19. *Correccions del dibuix*, així s'ha aplicat per al dibuix de l'apartat 23.6 *Dibuix amb figura, làmpada i catifa*, dibuix que forma part del conjunt de dibuixos que no pertanyen a l'exercici pràctic, els quals es mostren a l'apartat 23. *Annexos*.

Les correccions del dibuix han estat possibles gràcies també a l'estudi dels tractats de perspectiva aplicada del professor Mestres Cabanes, J. *L'angle mestre de l'escenografia* està basat en dos descobriments, per un costat el del pintor florentí *Leonardo da Vinci* anomenat el *Mètode del Cristall*, i per l'altre els descobriments de l'inventor de la geometria descriptiva *Gaspard Monge*, qui va posar de manifest l'explicació científica del *mètode del cristall* de *Leonardo*, comprovant i demostrant que és una senzilla projecció cònica.

El **punt 5** fa referència a aspectes relacionats amb la teoria del color, aquests s'han tractat especialment per a la pintura de *Rembrandt*, i s'han treballat en l'àmbit pràctic durant el *Segon exercici en El retrat a l'estadi oli resinós* i en *El Retrat a l'estadi de tremp a l'ou*. De manera que quan es determina el color que representarà els diversos objectes o figures de l'escena, es tenen en compte les relacions de concordança, discordança i les relacions de complementarietat entre colors. Per tal que segons una teoria del color es disposin els colors dels objectes, les figures i el fons que hi ha representats a l'escena, però aquests ja pensats amb premeditació.

La teoria del color serveix en aquest cas per a representar un ordre compositiu de l'escena, respecte a la tria dels colors i els seus tons, de manera que per exemple, en l'entonació d'un rostre es pot fer ressaltar respecte de l'entonació del fons, emfatitzant la diferència entre ambdues mitjançant una relació de colors complementaris, o bé es pot igualar la relació entre els tons amb els quals es pinta una forma donada, establint una relació de concordança entre els diversos tons que la configuren.

Amb les relacions entre colors mitjançant la teoria del color, s'emfatitzen els paràmetres a través dels quals s'expressa el color, la longitud d'ona, la saturació, la brillantor, la quantitat de blanc i negre que té un to determinat; així d'aquesta manera es modulen els colors per tal que s'adaptin a les necessitats representatives.

El **punt 6** fa referència a **conceptes d'anàlisi de la forma** que es proposen des de l'escola formalista com ara la noció d'entonació, la idea de modelat continu, el fet volumètric, el fet pictòric, la juxtaposició de zones clares amb zones fosques, etc. Són conceptes filosòfics que ajuden a comprendre com s'expressa la forma.

Aquests conceptes s'apliquen a la forma pictòrica en general, per a facilitar el seu reconeixement i per a una millor comprensió de la forma general, però també fan referència al treball pictòric que es realitza per a dotar a la forma pictòrica d'aquests aspectes als quals fan referència els conceptes. És a dir com s'entona, com es modela, com es dota a la forma de volum, o bé com es satura el color, són aspectes que s'inclouen en un sistema per capes determinants entre si. Aquests s'ha de tenir en compte com es desenvolupen abans de la realització de l'exercici pictòric.

Així doncs aquests conceptes tot i que es poden trobar com a atributs en formes concretes d'una imatge pictòrica, ja que parlen del mateix fet pictòric, per exemple, l'entonació dels respectius tons d'una figura respecte de les altres parts en una escena pictòrica, o bé l'entonació dels tons amb els quals es representa una mà per a una figura concreta; són en definitiva conceptes d'ordre filosòfic que es proposen per a analitzar la forma, com a *teoria metafísica del fet pictòric*, com un apropament ontològic del fet pictòric. Aquests s'han extret de l'obra teòrica del professor *J.Sus Montañés*, Doctor en Belles Arts per la Univesitat de Barcelona i profesor titular d'aquesta universitat.

Aquests continguts, estan constituïts per idees, nocions, conceptes filosòfics referents al fet pictòric, s'han considerat importants per aquesta tesi, de manera que poden aparèixer de forma aïllada en el transcurs dels exercicis pràctics, però es tracten a l'apartat de conclusions generals *22.1 Conceptes de l'escola formalista*, dins el marc de la Teoria i ciència de la percepció.

A partir d'aquests conceptes es pot parlar d'anàlisi de la forma amb conceptes ben definits per tal de comprendre perquè s'ha proposat un mètode de sostres pictòrics congruents entre si com una síntesi que facilita la representació de la forma.

Mitjançant aquests conceptes es comprèn la forma pictòrica i s'han emprat per a l'anàlisi d'algunes imatges pictòriques, tan aviat de l'exercici pràctic d'aquesta tesi, com a d'altres exercicis realitzats en anys anteriors; per tal d'incloure l'exercici pràctic del projecte d'aquesta tesi en el marc de les darreres investigacions que es proposen des de l'escola formalista.

Tanmateix el **punt 7**, tracta de la teoria que proposa el professor J. Sus Montañés, sobre l'evolució de les capacitats perceptives en la capacitat de configurar imatges en el subjecte i comparativament amb l'evolució dels estils en la història. S'analitza l'evolució de l'obra pictòrica personal.

En aquest punt, mitjançant les tesis que proposa el professor J. Sus Montañés, a la seva obra *Reflexions teòriques sobre la pintura del segle XX*, es disipen els dubtes plantejats en la confrontació entre els conceptes de pintoresc i pictòric, o bé entre els conceptes del *fet línia* o el *fet pictòric*, els quals es classifiquen per etapes en una evolució de les capacitats representatives.

El **punt 8** fa esment de aspectes tècnics dels materials emprats. Aquests fan referència a l'ús dels materials i com aquests s'apliquen a sobre del suport, les proporcions de pigments les quals s'empren per a les diverses mescles en les intervencions pictòriques, amb alguns comentaris sobre els colorants, els aglutinants i les seves propietats físiques.

En aquesta tesi es troben comentats durant els relats dels processos pictòrics dels exercicis pràctics. Aquests conceptes es poden cercar als tractats de processos pictòrics com les obres d'en *Max Doerner*, o en *Ralph Mayer*.

El **punt 9** fa referència al sistema pictòric amb capes congruents entre si que proposa el Dr. Ramon Trias, aquest es compon amb les *fases d'emplomat*, de *traducció a blancs* i *d'intensificació amb capes de color homogènies*; aquestes podrien suposar una regressió de les capacitats representatives del subjecte, ja que suposen un retrocés del caràcter pictòric cap al caràcter lineal aparentment. En realitat amb aquest sistema per plans es treballen aspectes de la forma separadament. Aquest sistema és una evolució de les capacitats perceptives ja que suposa una síntesi d'aspectes de la forma pictòrica aparentment antitètics.

En el cas de la superposició de capes de color homogènies per a objectes concrets, aparentment suposa una regressió cap al fet pintoresc, però combinat amb la noció de modelatge continu durant les fases d'emplomat, facilita la representació del fet volumètric amb una òptima saturació del color i harmonització del color amb la resta de parts de l'obra. Oferint com a avantatge la solució de continuïtat del color de la imatge pictòrica i no la fragmentació visual que ofereix una pintura amb intervencions locals.

Quan es concep el procés pictòric com un procés d'evolució de les capacitats representatives individuals en el subjecte, és a dir com un procés d'aprenentatge en el temps, s'enten que un tipus d'imatge pictòrica produeixi un desplaçament cap a imatges menys evolucionades, perquè s'han d'incorporar conceptes diversos, per a relitzar una síntesi per plans pictòrics evolucionada, a on es compensen tots els conceptes de la forma del fet pictòric i els aspectes del color.

1.5 UN ENFOC EXPERIMENTAL O CIENTÍFIC DE L'OBRA PICTÒRICA.

Mitjançant un ús racional es pot concebre el color quasi com una entitat mesurable, per exemple en percentatges o tants per cent.

Michel Eugène Chevreul 1786, va dissenyar la roda cromàtica i va nomenar *El concepte de contrast en la teoria dels colors complementaris*, de manera que en juxtaposar matisos complementaris l'un al costat de l'altre i en observar-los a certa distància produïen l'efecte òptic de color gris en l'espectador. (Ball, P. 2009 p.224.)

El tipus de mescla de colors en aquest cas és per addició de faccions de la llum de l'espectre visible en contraposició a la mescla sostractiva que té lloc quan es barregen els colors amb pintura a la paleta.

Així mateix durant les classes de màster a la *Facultat de Belles Arts* de Barcelona, el professor *José M^a González Cuasante*, llicenciat en Filosofia i Lletres, professor de dibuix a l'Escola de Belles Arts de *San Fernando* amb una dilatada carrera com a pintor d'escenes quotidianes; es varen realitzar uns experiments consistents en visualitzar l'efecte que produeix a la percepció visual, un cercle dividit en sectors amb colors diferents i un sector de color gris, que gira a la velocitat de les aspes d'un ventilador.

L'experiment consistí a mostrar els descobriments del químic francès *M.E.Chevreul*, a partir de la mescla additiva de colors complementaris, que es produeix en la percepció visual de l'espectador mitjançant els discs giratoris de *James Clerk Maxwell*.

Aquell qui s'hagi passat una pila d'anys barrejant els colors de les pintures en una paleta o bé a sobre d'un suport pictòric, amb aquella atractiva combinació de capacitats instintives i de capacitat d'experimentació pròpies de la infància, es quedarà atònit en comprovar per primera vegada que la mescla de llum vermella i llum verda produeix llum groga i no marró (Ball, P. 2009 p.66.)

El sistema de capes pictòriques amb poca acció de cobertura, determinants entre si, permeten pintar indirectament amb colors llum, o sigui mitjançant una mescla additiva de feixos de llum de l'espectre lumínic minimitzant l'acció de cobertura de les capes en conjunt, per tal de no tapar el fons pictòric.

A més a més, mitjançant aquesta síntesi amb plans de color es pretén superar un tipus de pintura basat en el tempteig i les intervencions locals. Mitjançant aquesta síntesi per plans, es pretén també resoldre les relacions entre zones de llum amb zones a l'ombra, masses d'aire, relacions d'harmonia en general; de manera que se sintetitzen diversos conceptes

ahora en una forma determinada, l'evolució perceptiva es manifesta amb la superació que suposa integrar diversos conceptes a l'hora, que en una etapa prèvia no es podia assolir, per una manca de disponibilitats.

La disciplina anomenada epistemologia genètica s'ocupa de discernir la relació entre el coneixement evolutiu històric i l'individual; en conseqüència, a partir de la teoria dels estadis de *Jean Piaget*, aquests serveixen de guia per a la tesi de *Jesús Sus Montanyés*, que estudia l'evolució en la capacitat de configurar imatges de caràcter il·lusionalista, segons les fases del desenvolupament intel·lectual cognitiu en el nen fins a l'etapa adulta, comparant-ho amb la capacitat de configurar imatges de caràcter figuratiu en una dimensió històrica.

Aquestes etapes o estadis que travessen les persones des de la infància fins a l'edat adulta, es constitueixen en una **ontogènia** (una evolució de l'aprenentatge individualitzat) i en una **filogènia** (en una evolució de l'aprenentatge de l'espècie) comparades. (*Sus Montanyés, J. 2005, p.19.*)

Segons comenta *Sus Montanyés, J.* Aquestes etapes se succeeixen en un determinat ordre i una darrera de l'altre quant al procés individual d'aprenentatge, però en canvi es produeixen involucions en les etapes històriques. (*Sus Montanyés, J. 2005, p.19*)

2 METODOLOGIA.

El **mètode** que s'ha seguit en aquesta tesi per a demostrar o validar que mitjançant l'aprofundiment en la pintura per capes amb poca acció de cobertura d'algunes escoles i autors més rellevants, es facilita la comprensió i representació de la forma, consisteix en l'anàlisi del procés pictòric en la realització de tres exercicis pràctics que són els següents:

- **Exercici I** - Consta de tres retrats: *Primer retrat - Segon retrat - Tercer retrat* (del qual no s'ha desenvolupat el procés pictòric, però que es mostra el dibuix a l'apartat d'annexos.)
- **Exercici II** - Consta de tres imatges del mateix retrat, que són tres estadis realitzats amb tècniques diferents: *Retrat a l'estadi de grafit a sobre de fusta- Retrat a l'estadi oli resinós- Retrat a l'estadi de tremp a l'ou.*
- **Exercici III** - Retrat del sofà groc.

El vincle entre la pintura de caràcter il·lusionista i el paradigma del reconeixement i representació de la forma, s'entén a partir de les dues següents hipòtesis: la pintura il·lusionista com un mètode de coneixement i de representació de la forma; i la sensibilitat com a part integrant del pensament. L'acte de percebre consisteix a rebre estímuls sensibles, però també es basa a retenir mitjançant conceptes, idees, etc.

Amb aquestes hipòtesis, el mètode que s'ha seguit sistemàticament per a cada un dels retrats que s'han desenvolupat en aquesta tesi, consisteix a realitzar fotografies de cada un dels passos paral·lelament a la realització del retrat, des de l'adquisició del suport, fins a l'última intervenció pictòrica. Mitjançant imatges generals i detalls d'imatge per poder identificar petits canvis. A part les imatges estan datades i classificades per fases i estadis.

Les imatges que es van succeint generen una seqüència de creixement de les capes de la imatge pictòrica de manera que es pot observar fins a quin punt és efectiva la tècnica que s'utilitza de com s'aplica i quin resultat se n'obté, podent emetre tota mena de valoracions amb les referències objectives que són les imatges fotogràfiques del procés.

Durant el procés, es comenten els passos i se citen tant els materials que s'empren, com ara les proporcions dels diversos pigments quan es realitzen mesclades de colors, i també en la forma que aquests s'apliquen.

L'experiència del procediment dels tres exercicis queda reflectida en les fotogràfiques de les intervencions més rellevants durant el procés de confecció de les obres. Aquestes imatges són les referències objectives per a les subsegüents anàlisis, mitjançant imatges datades que mostren el procés pictòric en el temps. A partir de l'observació i l'anàlisi es pot veure una evolució de les mateixes capacitats en la representació de la forma.

2.1 PASSI D'IMATGES

Amb aquestes imatges datades i comentades, es pretén atorgar un grau de coneixement empíric als comentaris i les anàlisis que acompanyen els resultats. Les imatges són les referències que s'encadenaran en una seqüència i com a referències objectives de les valoracions que s'hagin dut a terme.

Es fa evident que durant la projecció del passi d'imatges, quan es realitzen intervencions amb *capes homogènies* per a grans àrees de superfície en la imatge pictòrica, es pot observar que aquesta quan es visualitza mitjançant el passi d'imatges mostra canvis substancials i facilita el reconeixement de la forma en la imatge pictòrica, la mateixa característica es fa evident per a les fases d'emplomat i traducció general.

Al contrari si les intervencions pictòriques enregistrades són de caràcter local mitjançant retocs, el creixement de la imatge es mostra difús i no facilita el reconeixement de la forma.

Cal dir que s'ha dut a terme una selecció de les imatges enregistrades de manera que el gruix d'imatges fotogràfiques les quals no aportaven noves anàlisis, no s'han mostrat en la seva gran majoria, tan sols es mostra el nombre just d'imatges per a fer les valoracions pertinents. També per a facilitar el reconeixement de la forma durant el passi d'imatges, s'han hagut de deformar les fotografies originals lleugerament amb un programa d'edició d'imatge com el *photoshop*, de manera que cada imatge estigui encaixada tot el que es pugui amb la imatge de la fotografia següent, amb tots els punts que sigui possible.

Aquest pas a on es modulen les referències, pot ser titllat de falsejar les condicions de neutralitat de les diverses fotografies que configuren el passi d'imatges, però aquest pas de modulació de les referències, no ofereix cap modificació substancial comparat amb els resultats obtinguts des de la pràctica pictòrica realitzada a sobre del suport pictòric.

També cal dir que no emmascaren ni maculen en absolut els resultats obtinguts, sinó que s'ha contribuït d'aquesta manera a la bona organització de la pràctica pictòrica al taller, que tot i que amb les limitacions d'espai que aquest comportava, ha permès la realització d'aquests 7 retrats, que configuren els tres exercicis de la present tesi, a més a més de la realització d'altres dibuixos que s'han anat realitzant durant aquest període de 6 anys i que es mostren en l'apartat dels annexos. De cap manera hauria estat possible mantenir el procés de realització de les fotografies en condicions neutrals, és a dir fotografiant sistemàticament les successives intervencions pictòriques amb la mateixa posició de l'objecte i la càmera, cosa que tampoc hauria aportat cap canvi substancial al resultat de les observacions.

La visualització de tot el procés pictòric revela l'excés d'intervencions pictòriques, i els canvis de direcció de les metodologies. D'aquesta manera, es pot establir una comparativa entre les diverses imatges del procés, o bé mitjançant imatges d'obres d'altres autors per a valorar els resultats. La intenció és assolir sistemes comprensibles de capes congruents entre si, per a realitzar la pintura i també l'austeritat en els mitjans materials.

2.2 METODOLOGIA D'ANÀLISI.

Així doncs, s'ha desenvolupat una **metodologia d'anàlisi** a partir del procés pictòric el qual s'estructura per estadis i fases, emprant *conceptes tècnics* dels materials, *conceptes de l'escola formalista* i *conceptes referents al mètode pictòric* per a l'anàlisi de les imatges, per tal de veure si es produeix una evolució en la capacitat de configurar imatges de contingut il·lusionista, o sigui una síntesi de diversos aspectes de la forma que no es poden integrar.

La **tècnica** comprèn el maneig dels materials, la seva dosificació i regulació. En cada fase dels diversos estadis es comenten els passos realitzats durant els diferents processos pictòrics. S'analitza si s'ha dut a terme d'una manera satisfactòria o bé si està indicat un procediment o un altre en virtut de les propietats del material i de la seva adequació, citant els tractats sobre processos pictòrics o bé arran de l'experiència d'autors rellevants.

També amb conceptes d'anàlisi de la forma de l'escola formalista, s'han adaptat els estudis i les anàlisis del professor *Jesús Sus Montañés*, la seva tesi que demostra que la capacitat de configurar imatges està immersa en l'evolució. *Jesús Sus Montañés* comenta que la primera idea que assumeix el seu estudi consisteix a admetre i recollir la tesi de l'**Escola Formalista** quan a l'evolució en les percepcions visuals; però assumit aquest fet demostrable, s'aclarirà un aspecte que en aquesta escola d'investigació queda fosc: que aquesta evolució segueix un procés comparable a la Teoria del coneixement, o sigui que els seus canvis es poden entendre de manera individual i biogràfica com una concepció del jo i de l'acte psíquic de conèixer, però també com una dialèctica de conservació i superació del saber acumulat. (*Sus Montañés, J. 2003, p.8*)

Les anàlisis segons els conceptes de l'**escola formalista**, es troben a l'apartat de conclusions generals, que consisteixen a valorar el modelatge continu i la superposició de capes per intensificació (que són característiques de la pintura per capes), ja que remetent a un estadi de concepte que és *pintoresh versus el fet pictòric* d'un estadi més evolucionat, segons les teories de l'escola formalista.

Però també es tracten els punts forts i punts dèbils d'aquesta tècnica de simplificació de la pintura que suposa la tècnica bizantina en les capacitats representatives i de reconeixement de la forma en la pintura de caràcter il·lusionista.

La metodologia de la tesi també es basa en conceptes d'anàlisi que pertanyen als diversos mètodes pictòrics de les escoles i autors més rellevants de la pintura per capes, aquest aspecte consisteix en els conceptes aplicables al mètode pictòric.

Rellevants perquè poden assumir-se en un mètode pictòric. En aquest aspecte, el procés pictòric en les fases de la pintura Bizantina, suposen una simplificació de la pintura flamenca en capes de llum i capes de color. Els conceptes pictòrics *d'emplomat i traducció general*, són conceptes referents a les fases del mètode pictòric, les quals atorguen una plàstica singular a l'obra pictòrica.

El retoc fàcil com a mètode per pintar *intuïtivament* amb veladures de retoc, es concep en aquesta tesi com a un mètode fallit basat en el tempteig i amb el consegüent bigarrament dels colors de la superfície pictòrica per l'excés de mèdium.

2.3 CONCEPTES TÈCNICS.

Es donen conceptes tècnics inherents a la praxi de la pintura per a comentar el comportament dels materials durant el desenvolupament del procés pictòric. Aquests fan referència a l'ús dels materials i com aquests s'apliquen a sobre del suport, les proporcions de pigments les quals s'empren per a les diverses mescles en les intervencions pictòriques, amb alguns comentaris sobre els colorants, els aglutinants i les seves propietats físiques.

Aquests conceptes es poden cercar als tractats de processos pictòrics com per exemple al tractat d'en *Max Doerner, Els materials de la pintura i el seu ús en l'art* on comenta els termes color, to del color, matís... (Doerner, M. 1998, p.5)

Aquests darrers fan referència a paràmetres d'expressió del color. Però també n'hi ha d'altres com magre, gras; que fan referència a l'efecte visual de la pintura, segons la concentració de greix o àcids grassos en la mescla.

Els conceptes tècnics també fan referència a aspectes de la física de la llum com ara els fenòmens d'absorció i reflexió de la llum, la mescla sostractiva de colors, la mescla additiva de colors, el filtre monocromàtic. (Doerner, M. 1998, p.10)

Per exemple al capítol *13.7 Conclusions referents al color*, es fa esment del comportament de la llum quan aquesta incideix sobre les partícules de pigment, els fenòmens d'absorció i reflexió de la llum, la mescla de colors additiva i la mescla de colors sostractiva. També s'identifica l'índex de refracció dels materials relacionat amb l'acció de cobertura d'una mescla, també la magnitud de les partícules de pigment i la seva magnitud òptima.

Per exemple al capítol *15 Conclusions respecte a l'ús del tremp*, es comenta la sensació que produeix en l'espectador els diversos tipus de tècniques en l'ús del tremp a l'ou: *El*

trempe amb aigua sense envernissar, el tremp envernissat, i el tremp com a sub pintura a l'oli. Es comenta també com s'ha d'aplicar el material.

Els conceptes tècnics també fan referència als tipus de matèries colorants i als pigments, com ara els pigments orgànics sintètics, les laques colorants, les dissolucions genuïnes, dispersions bastes i dispersions fines. O bé altres com les dissolucions col·loïdals, emulsions, etc. Alguns d'aquests s'han tractat en aquesta tesi. (Doerner, M. 1998, p.p.11-12)

En el cas de l'ús del terme *gesso* no s'ha especificat el tipus de material emprat, durant els processos dels retrats, Aquest s'ha adquirit en una tenda especialitzada de materials de Belles Arts, és de la marca *Royal Talens*, ART.NO. 24192001 Base: dispersió de resines acríliques pigmentades.

Segons comenta Max Doerner, el fons de *gesso* conegut pels pintors des de fa segles, és una forma especial enriquida amb cola que no s'ha de confondre amb els fons de guix preparats artesanalment. (Doerner, M. 1998, p.147)

Al llibre de l'art de *Cennino Cennini* (s.XIV), l'autor comenta la preparació de retaules o taulells mitjançant una cola per a diluir amb guix. Es tracta d'una cola feta amb retalls de pergami o de cabra. En una nota a peu de pàgina, es fa al·lusió a què aquesta cola conté menys impureses que la cola de pell. (Cennini, C. 1988, p. 150)

En el mateix llibre també es comenta un altre tipus de cola formada de cal i formatge, aquesta s'especifica en una nota a peu de pàgina que es correspon a la cola moderna de caseïnat de cal. Aquest tipus de cola es troba al tractat medieval amb descripcions detallades sobre tècniques de diverses arts medievals de *Theophilus Presbyter*, anomenat *Schedula diversarum artium* (1125). Aquesta consisteix a escalfar ratlladures de formatge fins que aquest desprèn tot el greix, llavors la massa que queda es posa en un recipient amb aigua clara. Quan es vol usar es mescla una porció de la massa obtinguda amb calç viva i també s'hi afegeix guix molt; aquesta cola s'indica per a enganxar fusta i vaixela, oferint gran resistència a la humitat. (Cennini, C. 1988, p. 152)

De la preparació per a taulell o retaule, Cennino Cennini, aconsella que el taulell sigui de fusta de qualitat, d'àlber o pollancre, i després d'allisar els nusos o defectes, i treure les restes de brutícia o greix, s'aplica una capa de cola forta de pell diluïda amb aigua amb serradures per a omplir els buits i els desnivells del taulell. Posteriorment es poleix la superfície amb una tauleta de fusta i s'enganxen amb cola trossos d'estany en forma de monedes a sobre de puntes de ferro que pugui contenir la superfície. Després s'aplica cola feta amb trossos de pergami.

Un cop assecada la superfície s'aplica cola forta amb un pinzell, dues capes o mans. Aquest procés serveix per a rebre la cola amb guix que s'aplica posteriorment.

Llavors s'apliquen teles de lli amb cola de manera que les costures no deformin el pla del taulell, deixant assecar la superfície durant dos dies.

Posteriorment es poleix la superfície i s'aplica una capa d'alabastre de guix que ha estat purgat, tamisat i mesclat amb cola. Aplicat amb espàtula a tota la superfície evitant irregularitats.

Després s'aplica una capa amb guix fi, és a dir guix apagat amb aigua. En una nota a peu de pàgina, comenta la preparació d'aquest mitjançant el repòs del guix amb aigua durant tres o quatre dies; posteriorment es cola la mescla i es mol per tal que quedi més fina. Amb un drap de lli s'elimina l'aigua de la mescla i es mol per a barrejar amb cola, aquesta mescla s'anomena guix temperat, s'utilitza la mateixa cola que en la mescla d'alabastre de guix, però és menester temperar menys el guix apagat que l'alabastre de guix de manera que el guix apagat conservi aigua. Aquesta capa de guix apagat que s'aplica amb pinzell de pèl suau, s'acompanya pel poliment de la superfície o llisament amb la mà. Les següents capes de guix apagat que són vuit en total, no s'acompanyen amb llisament de la superfície.

Per altra banda, l'autor Cennino Cennini també proposa una preparació amb guix apagat sense haver aplicat abans l'alabastre de guix, aquesta preparació és apta per a treballs petits i delicats, amb tantes capes de guix apagat com es cregui convenient.

Caldrà veure si augmenta les capacitats en la representació de la forma, ja que la comprensió de la forma pictòrica ve donada no només per, conceptes del mètode pictòric i de les anàlisis de l'escola formalista, sino també per conceptes tècnics dels materials; i aquests conceptes estructurin la praxi.

Durant les anàlisis pertinents no es pretén emetre judicis de valor moral, entenent que no existeix una forma artística més òptima que una altra. No s'aborda aquesta tesi des del punt de vista que la forma artística pot ser millor una que altre. Això és un dilema personal a resoldre arran d'una qüestió de gust. Si hom pot desenvolupar l'empatia amb unes formes artístiques o unes altres.

..les paraules de *Maurice Denis* (1890) que s'inclouen al pròleg de la tesi de *W. Worringer*, tot fent referència a l'estudi de la forma en l'obra d'art com una nova reflexió per a la interpretació de la història de l'art:

..Recordeu que un quadre -abans de ser un cavall de batalla, una dona nua o qualsevol altra anècdota- és essencialment una superfície plana recoberta de colors agrupats amb un cert ordre. (*Worringer, W. 1987, p.5.*)

3.1 L'ANÀLISI FORMAL I LA COMPRENSIÓ EMPÀTICA: DOS VESSANTS A L'OBRA D'ART.

Des d'aquesta tesi es considera l'exercici d'aprendre a mirar la base d'un posicionament creatiu, que participa de les mateixes percepcions, i es vol remarcar la importància que té en fases primerenques de l'aprenentatge el fet imitatiu. A part mitjançant aquest posicionament es produeix una evolució en la representació de la forma.

La forma artística per a l'autor de la tesi *Abstracció i empatia* *W. Worringer*, és còpsada pel subjecte mitjançant un acte d'empatia, d'activitat interna, però no per un apropament a la natura mitjançant la imitació i apropiació de formes; sinó que resulta ser un *ésser emmotllat* a través del subjecte, a través de la seva activitat interna.

L'autor de la mateixa comenta que un objecte donat sensorialment és una absurditat, quelcom que no existeix sinó només com un esforç intern d'empatia. Desmarcant-se de la importància que té l'acte de la percepció que comença amb els estímuls visuals de la mateixa experiència perceptiva, de fora cap a dins, per a la representació de la forma artística, la qual es dóna de dins cap a fora en el subjecte. (*Worringer, W. 1987, p. 47*)

Theodor Lipps (1851-1914) va tractar el concepte de l'empatia com concepte bàsic per a aclarir diversos aspectes de l'**experiència estètica**. Segons ell els dos components fonamentals de l'empatia són la **projecció** i la **imitació**. Per mitjà de la primera el subjecte amplia el seu propi ésser a una realitat aliena a ell mateix; per mitjà de la segona, s'apropia de certes formes de tal realitat. En conseqüència, la comprensió de l'obra d'art només és possible a través d'una participació afectiva. (Dr. Villegas Besora, M. p.65)

Mitjançant els dos components fonamentals de l'empatia en la teoria de *Theodor Lipps*, es manifesta la capacitat del fet imitatiu, doncs en aquest acte de projecció i d'apropiació de les formes de la natura, també juga un paper actiu la imitació de les formes.

Aquest fet imitatiu constitueix el paradigma a través del qual es produeix una evolució en les capacitats de configurar imatges de contingut il·lusionista, però el fet imitatiu s'ha d'entendre en fases primerenques de l'aprenentatge abans de desenvolupar un criteri propi per exemple en sistemes de capes pel fet pictòric, la racionalització de l'espai geomètric mitjançant les lleis de la perspectiva, una síntesi abstracte mitjançant una idea estètica, etc.

De totes maneres el concepte d'**empatia** en la tesi de *W. Worringer*, es desmarca de la bellesa en la natura, s'idealitza el concepte de manera que aquest ja no parteix de la natura, ni es dona través dels sentits per a ésser copsada per les capacitats intel·lectuals del subjecte sinó que en la seva tesi el concepte d'empatia es dona com un procés idealitzat.

Per tant el fet imitatiu en l'obra de *W. Worringer* ja no forma part del concepte d'empatia que originalment fou desenvolupat en la teoria estètica de *Theodor Lipps*, la qual participava de la vivència mitjançant un apropament a la natura i un procés d'apropiació de formes.

Però el subjecte està immers en la natura i la vivència del fet empàtic està en correspondència amb aquesta. Així l'origen del fet empàtic, que es troba en l'acte perceptiu i com a fonament de l'activitat artística; és depreciat per l'autor *W. Worringer* i es veu sufocat per una entitat autònoma, irreal, que defineix l'acte de l'empatia, a on l'autonomia de l'experiència estètica pren el paper principal del seu discurs sobre l'empatia.

D'aquesta manera en l'obra de *W. Worringer*, la **imitació** de les formes queda relegada a un tipus d'activitat de segon ordre, ja que la forma artística és fruit d'un acte d'empatia objectivat, aïllat de la natura; fins i tot es justifica amb el fet que "la realitat no es pot copiar", cosa que resulta ésser una obvietat en termes científics, ja que el que s'entén pel fet **figuratiu**, consisteix a representar la figura d'un ens real o ideal, és a dir representar la forma d'una entitat per la qual es diferencia d'una altra. (J. Sus Montañés.2003,p.120)

Com que *W. Worringer* trasllada l'activitat artística a un acte intern del subjecte d'auto fruïció objectivada, llavors el concepte d'abstracció també se separa de la natura, aquest s'idealitza. La fruïció estètica és auto fruïció objectivada, fruir estèticament vol dir gaudir d'un mateix en un objecte sensible diferent d'un mateix, sentir empatia envers ell. (*Worringer, W. 1987, p. 45*)

Com comenta *J. Sus Montañés*, el concepte d'abstracció s'idealitza en la tesi de *W. Worringer*, ja que aquest respon a l'impuls de negació de l'empatia del subjecte amb la naturalesa, com a pol oposat del concepte d'empatia, confonen **abstracció** amb **simbolització**. L'abstracció la descriu *W. Worringer*, com un impuls en l'art que nega la vida. La seva interpretació d'empatia o projecció sentimental la separa del principi de què és bell en la natura. Llavors el fet bell en l'art esdevé quelcom irreal i impossible. És a dir com una realitat intransitiva sense portes ni finestres a l'exterioritat: tal com passa en el concepte filosòfic de la mònada de *Leibnitz*. (*J. Sus Montañés*, 2003, p.121)

Així per a l'autor de la tesi *Abstracció i empatia*, *W. Worringer*, el concepte d'**empatia** s'aplica a un context de l'estètica com una condició necessària d'allò bell en l'art, desmarcant-se d'allò bell en la natura.

Robert Vischer (1847-1933) va aplicar la teoria de l'empatia sobretot per a explicar la bellesa de la Natura, en un context estètic. (*Dr. Villegas Besora, M.* P.65) Però en la tesi anomenada *Abstracció i empatia*, *W. Worringer* va anticipar que el tema de l'obra d'art no és el seu contingut de formes artístiques, sinó la realitat del mateix subjecte, és a dir el contingut és **el mateix artista i la seva vida espiritual**; conseqüentment, només es poden estudiar i entendre les obres d'art, identificant el propi *jo* amb l'objecte, és a dir com un acte d'empatia. (*Worringer, W.* 1987, p. 7)

D'aquesta manera *W. Worringer* idealitza el concepte de l'empatia i trasllada l'objecte de l'art a una repetició solipsista del mateix ego de l'artista i de la seva vida, deixant a part l'evolució en les capacitats perceptives del subjecte com a quelcom irrellevant.

Tal com s'entén en aquesta tesi l'objecte de l'art, s'emmarca en un procés d'evolució en la capacitat de configurar imatges i com un procés d'aprenentatge individual.

Les propostes que es formulen des de l'**escola formalista** del món anglosaxó giren entorn de mètodes crítics i sistemes d'interpretació estètica enfocats a la història de l'art entorn de la pura visualitat, amb el nom de *formalisme*, s'entén una escola que s'apropa a l'estudi de les obres d'art, tenint en compte les anàlisis vers a la forma, *Konrad Fiedler* definí la teoria de la pura visualitat de manera que el camp de l'art és la **percepció objectiva** i no pas la **percepció subjectiva**. En aquest cas no es té en compte la projecció sentimental com quelcom rellevant a l'hora de comprendre les obres d'art. (*Worringer, W.* 1987, p. 6)

Des del camp de la psicologia humanista es reitera la importància de la comprensió empàtica, com comenta el Doctor en psicologia *Manuel Villegas*, el concepte de l'empatia s'entén com una propedèutica per passar a realitzar les anàlisis posteriors, per això des d'aquesta tesi es considera que tant els conceptes de l'anàlisi formalista, com el concepte

de la connexió empàtica, són necessàries per a la comprensió de les obres d'art. Encara que en aquesta tesi només s'han tractat aspectes de la forma mitjançant l'anàlisi de referències objectives.

Tanmateix aquest autor comenta que l'empatia és la condició indispensable perquè es doni l'acte de la comunicació i per a comprendre també la realitat emocional de l'artista, en definitiva dirà que no és comprensible el llenguatge artístic sense un cert contagi emocional, la possibilitat que existeixi un llenguatge comú en la capacitat de l'espectador de connectar a través dels codis expressius amb la vida de l'artista, dependrà de la comprensió empàtica. I també en la direcció oposada, del món de l'artista a la de l'observador. (*Dr. Villegas Besora*, p.66)

Oposadament a la teoria de l'empatia des de l'escola formalista, es proposa que l'art és un coneixement de la forma exclouent-ne els sentiments, aquest punt de partida i els corresponents elements de percepció, donà peu a les obres de *Hildebrandt*, *Riegl* i *Wölfflin*, historiador de l'art. (*Worringuer*, W. 1987, p. 6)

Tanmateix *H. Wölfflin* identifica la necessitat d'un coneixement objectiu per apropar-se a les obres d'art en la literatura sobre història de l'art, ja que aquesta es basava en una sèrie de judicis estètics de caràcter general, inconnexos entre ells i poc determinants a l'hora de referir-se a obres d'art concretes. D'alguna manera *Wölfflin*, *H.* Identificà la divisió entre els professionals de l'art i la literatura de la història de l'art. (*Wölfflin*, *H.* 1988, p.9)

La teoria de la projecció afectiva s'erigeix en un marc contraposat a la teoria i la crítica d'art, l'empatia en termes de filosofia en l'estètica moderna suposa la participació afectiva, i en general emotiva d'un subjecte en una realitat aliena al mateix subjecte, a través dels objectes anomenats obres d'art, la participació afectiva de l'espectador amb l'artista i de l'artista amb l'espectador de l'obra, cosa que manifesta una realitat intersubjectiva.

Per aquesta raó s'explica que no només en el camp de la psicologia, també en la pedagogia, o bé en les disciplines que s'ocupen de la comprensió de les obres d'art; i també en la comprensió en definitiva de qualsevol codi de comunicació, l'empatia es considera condició necessària. (*Dr. Villegas Besora*, p.66)

2.2 LA TÈCNICA.

Per entendre el que significa la tècnica, ja que aquest estudi contempla el vessant tècnic de la imatge pictòrica, és a dir de com es materialitza l'obra pictòrica a través del procés pictòric; s'han tractat els principis últims que l'animen, que són principis filosòfics, els

quals es desenvolupen en el camp de la filosofia, i que giren entorn de la idea de la creativitat. Amb aquests es pretén oferir una mica de llum, a les incògnites que no es poden resoldre a parir del mateix fet pictòric. Si no que són els principis que d'alguna manera animen la pràctica pictòrica.

La resposta a la pregunta per la **tècnica**, en termes de filosofia existencial tal com comenta el *Dr. Villegas Besora*, per així entendre-ho en l'àmbit de la **creativitat**, és la manera per la qual el que és imaginari, que pot ésser però que en realitat no és, passa a ser un objecte en el món dels útils, conferint-li així el sentit que només té per a aquelles consciències per a les quals existeix. Aquesta capacitat l'anomena **creativitat tècnica**. (*Dr. Villegas Besora*. P.25). Aquesta té un sentit més pragmàtic, i sol produir tranquil·litat durant el procés creatiu, per què confereix un sentit a l'obra d'art en les consciències d'aquells per als quals només té sentit.

En la pràctica artística, la tècnica només resol la pregunta de com es materialitza l'obra d'art, però no respon a la pregunta de per què es realitza una obra d'art. Aquesta pregunta pel sentit de l'obra d'art o de la imatge pictòrica, o de les necessitats de representació d'imatges en un subjecte, es clarifiquen amb les idees que es desenvolupen en el camp de la filosofia existencial, o de la filosofia humanista.

La **creativitat** té la funció d'ocupar un buit en la imaginació transcendental de la consciència del subjecte que és capaç d'imaginar les coses no essent, imaginar allò que no és; és a dir com a possibilitats d'existència. Així la voluntat artística respon més a una necessitat d'omplir el buit existencial de la consciència dels mateixos límits amb tota mena de significats, ja que l'activitat negativa de la consciència genera l'angoixa del no-res. Aquesta consciència és capaç d'imaginar-se les coses no essent, o essent d'una altra manera, ja que pensar-se com a possibilitat de no existència, és descobrir els límits d'allò que sí que és.

Segons comenta el professor *Villegas, M.* El món dels objectes creats per l'home es poden resumir en la **tècnica**, la **mítica** i la **icònica**, el món de la **tècnica** abraça la creació dels útils. La **creativitat tècnica** fa existir allò que no és. El món de la **mítica** és el de la creació de significats. El món de la **icònica** és el món de la representació o figuració, món que es materialitza amb auxili de la tècnica per a expressar la mítica. L'obra d'art neix amb la finalitat de servir a l'expressió mítica col·lectiva o individual. El valor estètic només sorgeix quan s'ha perdut el mític o com a valor afegit a aquest últim. (*Dr. Villegas Besora*. P.25)

Segons les explicacions anteriors, la disciplina de la pintura figurativa o il·lusionista, que s'encarrega de representar la forma amb el fet figuratiu, és a dir el fet pel qual unes formes concretes es diferencien d'unes altres, estaria inclòs en el món de la icònica, amb l'ajuda de la tècnica.

El camp de la mítica, és a dir el conjunt de significats que es vinculen a les representacions en l'obra pictòrica, ja s'ha dit durant la introducció, que no s'ha tingut en compte durant el desenvolupament d'aquesta tesi.

2.3 NATURESA DE LA COMPRENSIÓ EMPÀTICA I L'ABSTRACCIÓ.

Tanmateix el professor *Villegas, M.* que comenta la idea de la comprensió empàtica en l'obra d'art, la idea fonamental que subjau al concepte d'empatia es que no és possible la comprensió del llenguatge artístic sense un cert **contagi emocional**.

D'altra manera comenta que l'obra pictòrica, com a producte físic, pot ésser analitzada objectivament a diferents nivells, com així s'ha intentat fer al llarg dels tres exercicis pictòrics que es desenvolupen en aquesta tesi, sense prestar atenció a la implicació emocional sinó basant els comentaris i les anàlisis amb realitats objectives, aquestes són les fotografies del procés pictòric.

Per a entendre la comprensió empàtica, segons comenta el Dr. *Villegas*, cap d'aquestes diferents anàlisis mitjançant referències objectives, constitueix per si mateix el sentiment estètic. Aquest consisteix en una certa resposta emocional que *suposadament* coincideix amb la que va experimentar l'artista en el moment de la creació de l'obra. (*Dr. Villegas Besora*, p.66).

Segons comenta *Montañés, J.* tot comentant l'obra de *W. Worringer Abstracció i empatia*, diu que l'autor d'aquesta, confon el concepte d'**abstracció** pel de **simbolització**. L'abstracció per al professor *J. Sus Montañés* és una operació mental, una operació teòrica, un fer apriorístic i lògic que es produeix a l'esperit mitjançant l'anhel de crear ser estètic concret. (*J. Sus Montañés*, 2003, p.115.)

Així l'abstracció per a *Jesús Sus Montañés* és un procés de síntesis, dels estímuls que es perceben sobre una realitat concreta, mitjançant una operació mental que atorga un ordre nou, en el cas de la pintura de caràcter il·lusionista, es parla de síntesi abstracta, quan es dona un procés mental a priori capaç d'expressar en la representació d'una imatge pictòrica, a on s'han integrat en la forma artística conceptes diversos, com ara el concepte de les masses d'aire, amb el concepte de zones il·luminades i zones a l'ombra, amb el concepte de les relacions tonals de diversos objectes entre ells i amb tot el conjunt (relacions d'entonació) i aquestes amb les diferents formes en l'espai que es representen, en una relació harmònica concreta.

Per exemple en el cas de la pintura de *Nicolas de Staël*, es pot parlar de la síntesi abstracta mitjançant una idea estètica que Jesús Sus Montañés resol amb la següent noció: *grans masses de color entonat*. Aquesta idea és el dispositiu formal, d'alguna manera parla d'una síntesi estètica *a priori*, del fet pictòric en l'obra de l'artista en la capacitat de configurar imatges de contingut il·lusionista. La resposta es troba si es comprèn que el pintor abstracte anhela crear éssers estètics concrets, anhela afegir al món coses concretes. (J. Sus Montañés.2003,p.115)

Segons comenta el Dr. en psicologia *Villegas Besora, M.* La dificultat artística contemporània en aconseguir una recepció majoritària resideix probablement, en les diferències de sensibilitat amb què els artistes i el públic viuen una mateixa experiència. Si aquestes diferències són molt marcades, no es dona l'**empatia** i fracassa amb això la producció del **sentiment estètic**. (Dr. Villegas Besora, p.66)

D'aquí que en alguns casos des de les escoles d'avantguardes, es reclami amb vehemència l'interès a vivenciar l'obra, (per tal de superar el fracàs del sentiment estètic), ja que aquesta obra d'art no parteix de les formes en la natura tal com les percep el subjecte, sinó del mateix discurs estètic.

Respecte als codis de comunicació de l'experiència de l'artista, l'espectador es veu mancat de la clau d'accés al significat de l'obra i en el major dels casos, tal tipus d'obra a on es refunden els codis de representació, aquesta ha d'anar acompanyada d'un manual per accedir al significat de l'obra a través del discurs estètic.

L'empatia pot entendre's com una connexió emocional diferenciada. L'artista experimenta una certa sensació o experiència que intenta expressar o comunicar a través de recursos plàstics, sonors o literaris, o de qualsevol altre tipus. La possibilitat que aquestes sensacions trobin eco en altres subjectes radica tant en la possibilitat d'establir unes regles de comunicació que participen d'un llenguatge comú, com en la capacitat dels observadors de connectar, a través d'aquests codis expressius, amb les experiències de l'artista. L'empatia té, doncs en aquest sentit una doble direcció: del món de l'artista al de l'observador i del d'aquest al de l'artista. (Dr. Villegas Besora, p.66)

El concepte d'empatia no es limita, a l'experiència estètica. Tan bé com *Theodor Lipps* com altres autors la varen eixamplar a altres camps experiencials, particularment a l'esfera psicològica. D'acord amb aquesta perspectiva, l'empatia es considera el fonament de la possibilitat de comunicació entre els humans, de manera que en general, pot definir-se l'empatia com una "participació afectiva d'un subjecte humà en una realitat aliena a ell mateix".

Quan el biògraf o l'historiador se centra en una existència concreta, o en una època determinada no poden deixar de sentir algun tipus de **projecció emocional** sobre el seu objecte d'estudi. La funció de tal sensació és **propedèutica**, és a dir d'establir un primer encontre amb el problema a través de la connexió emocional, predisposant a l'estudiós a centrar-se en el seu objecte des de la perspectiva dels agents històrics o "des de dins", si es vol. En definitiva, l'experiència històrica no existeix fora de la vivència que li va donar origen i els esdeveniments històrics manquen de sentit al marge d'ella. (Dr. *Villegas Besora*, p.68)

2.4 EXISTÈNCIA I CREATIVITAT.

Els principis últims que subjauen a tota pràctica artística i que animen el projecte d'aquesta tesi, tan bé com els principis que animen la seva metodologia (teoria del mètode), es desenvolupen en el camp de la filosofia. Per aquesta raó s'han manllevat conceptes de la filosofia existencial o bé del camp de la filosofia o psicologia humanista, per a entendre l'experiència artística en la seva totalitat, no des del mateix desenvolupament pictòric, sinó des de conceptes filosòfics que reflexionen sobre el sentit de l'obra d'art.

Encara que l'estudi d'aquesta tesi es decanta pel fet pictòric i la tècnica com a objecte d'estudi mitjançant l'anàlisi de la forma, tanmateix a tall d'introducció es tracten els principis filosòfics que animen aquest estudi, per a poder emmarcar aquesta tesi i l'obra pictòrica que es desenvolupa en el que es podria dir l'ampli ventall de les ciències humanes. També per aclarir les línies de pensament que s'han seguit, de manera que no només s'emmarca el treball en la teoria de l'evolució de la percepció, sinó també s'assumeix la pràctica artística en termes filosòfics mitjançant la idea de creativitat per a copsar un sentit més ple o més ampli de la pràctica artística.

El Dr. *Manuel Villegas Besora* descriu la qualitat de la **creativitat** com l'expressió que defineix en la seva totalitat a l'ésser humà. El ser humà és primàriament existència, ser que surt fora de si per transcendir-se, al mateix temps obligat a crear-se lliurement tant en el fet individual com en el fet col·lectiu. (Villegas Besora, M. P.21)

L'ésser humà ha estat contemplat per la filosofia existencial com una consciència que des del seu propi *no-res* es projecta sobre l'existència. (*M. Villegas Besora*, p.21). Sobre el seu propi buit es construeix l'ésser humà, negar allò que és per donar testimoni del fet **imaginari**. Respon a la capacitat de l'ésser humà i la necessitat de l'ésser humà de negar allò que és i donar existència a allò que no és, allò que en termes de filosofia existencial *Sartre* anomena la funció impossible de realitzar de la consciència que és la **creativitat**.

L'home arriba a ser home des del primer moment en què és capaç de fer-se conscient i fer-se conscient equival a veure la cosa negativa de la realitat. D'això ve que el primer mite en totes les cultures sigui la cosmogonia, i que les cosmogonies comencin per una afirmació de la creació, és a dir del no-res. (Villegas Besora, M. P.21)

En aquesta tesi s'ha volgut establir un tipus de pràctica pictòrica que s'entén com un procés d'aprenentatge, és a dir indeterminat en el seu origen, ja que no es tenia consciència a l'inici del treball, de com desenvolupar el sistema pictòric per capes. També es concep com un procés indeterminat en el sentit que està obert a descobrir nous conceptes d'altres autors, incloure'ls o aprendre'ls.

Tanmateix una tècnica concreta es pot consolidar en una poètica determinada, sempre que no es faci l'esforç de modificar-la, o bé aprofundint-la, o bé transcendent la mateixa, si no es fa, pot convertir-se en una reproducció de la fórmula assolida, irremissiblement fins a la sacietat. Amb la qual cosa la pràctica pictòrica es dissocia de la idea de creativitat tal com s'expressa des de la filosofia existencial.

De tal manera s'entén des de la filosofia existencial, que la **llibertat** és el factor generador de la **creativitat**. Llibertat entesa en la seva triple dimensió, és a dir com a indeterminació radical, com a alliberació i com a autodeterminació. Perquè un ésser sigui capaç de crear a partir de la seva pròpia indeterminació ontològica, ha de disposar de totes les possibilitats sense condicionants externs determinants i ha d'escollir l'expressió o realització d'una d'elles per determinació pròpia. (Villegas Besora, M. P.23)

La **imaginació** no es distingeix de la **consciència** sinó que com diu *Sarte*, és la consciència en tant que realitza la seva llibertat. Però la imaginació que s'ha tornat funció psicològica i empírica, és la condició necessària de la llibertat de l'home en mig del món. No hi pot haver creativitat sense llibertat ni llibertat sense creativitat. (Villegas Besora, M. P.21)

Entre la **imaginació** i la **llibertat** existeix una relació intrínseca. L'home és lliure, no determinat per la naturalesa, perquè és capaç d'imaginar-se diferent d'allò que és. S'obre un espai entre l'home i la natura que s'omple amb imatges, explicacions, religions, històries d'origen màgic, símbols, etc. És l'espai on té cabuda el fet cultural en general. D'aquí surt la **tècnica** com a transformació de la realitat, perquè no està determinat naturalment en la seva percepció de les coses. D'aquesta consciència negativa de les coses neix la relació dialèctica amb el món. (Villegas Besora, M. P.21)

La història mateixa és un procés dialèctic en la mesura en què l'home va transformant la realitat, negant les seves antigues percepcions. D'aquesta forma avança la ciència, la tècnica i l'art com a negació i superació a la vegada de formes anteriors. (Villegas Besora, M. P.21).

Per això es parla d'una evolució en la capacitat de configurar imatges de contingut il·lusionista, ja que es manifesta en una relació dialèctica entre l'home i la natura, a on es canvien les antigues percepcions, es dona una evolució de les percepcions del subjecte mitjançant la creació "d'éssers estètics nous", com a superació de les percepcions anteriors.

Si la negació és el principi incondicionat, de qualsevol imaginació diu Sartre, recíprocament la negació només pot realitzar-se per un acte de la imaginació. La imaginació és doncs en tant que llibertat de la consciència, la condició bàsica de la creativitat. (Villegas Besora, M. P.21).

La llibertat i obertura de l'ésser són les actituds facilitadores de l'acte creador. En la pràctica això comporta segons *Maslow*, l'alliberament de prejudicis, la desinhibició de l'experiència, la integració de les mateixes sensacions, deixar-se fluir en l'aquí i ara de forma total, sense dissociacions provocades per prejudicis o valoracions exteriors.

La llibertat està oberta a allò que desconeix, s'interessa pel fet original, no necessita refugiar-se en la familiaritat del fet habitual, ni en el prestigi de la moda. La cerca de la veritat no neix d'una necessitat catastròfica de seguretat, sinó del contacte immediat amb la realitat.

Una altra característica de la llibertat creadora és la possibilitat d'assumir i conjuntar aspectes contradictoris de la realitat exterior i de si mateix com l'acció i la contemplació, els sentiments i la raó. És el pensament *janic* i *bifronte*, la capacitat d'enfrontar tesis i antítesis. (Villegas Besora, M. P.21).

En el procés de creació en el cas dels tres retrats del **Primer exercici**, s'ha realitzat el seguiment mitjançant imatges fotogràfiques datades i comentades segons el desenvolupament del procés pictòric mitjançant explicacions per a l'ús dels materials i com aquests s'apliquen a sobre del suport. En el cas del mateix exercici, per als tres retrats, s'ha generat la pintura directament a sobre del dibuix amb grafit a sobre de fusta, el qual s'havia realitzat en el taulell preparat. El pas que no s'ha realitzat és el de calcar el dibuix en un paper per a transferir el dibuix amb creta a sobre d'un altre suport preparat per així evitar els efectes que a la llarga pot produir el grafit.

En el cas del **Tercer retrat del primer exercici**, aquest s'ha preservat com a dibuix amb grafit a sobre de fusta i no s'ha realitzat el seu procés pictòric en aquesta tesi, per manca de disponibilitat de temps. En qualsevol cas, si es vol realitzar la pintura, primer es transferirà el dibuix a un altre suport, ja que es desaconsella totalment pintar a sobre d'un dibuix amb grafit, així ho diu *Max Doerner* en el seu llibre de processos *Els materials de pintura i el seu ús en l'art*.

Així ho aconsella també el Dr. Ramon Trias, que des de les tutories de taller, aborda la pràctica pictòrica amb un extens desenvolupament en la fase de treballs preparatoris o dibuixos previs, en la qual assegura realitzar el màxim d'esbossos per tal que el procés de capes de llum i capes de color es dugui a terme a sobre d'un disseny ben plantejat, amb els materials adequats i amb el màxim grau de perfecció en la superfície del suport a on es desenvolupa la pintura. Arribant en alguns casos a realitzar fins a cinquanta esbossos preparatoris. Així aquest principi dóna nom al subtítol de la seva tesi *Icona i realitat: El cartró com a element essencial en la pintura per capes*.

En el procés del **Primer retrat del tríptic**, s'ha realitzat la continuació del procés pictòric d'ençà que es va arribar a un punt a on la imatge pictòrica estava fragmentada per intervencions locals. S'ha realitzat l'aplicació de *la fase d'emplomat* i *la traducció general*. També s'ha començat a aplicar el color. Després de la traducció amb blancs, s'han canviat alguns tons base, així com en el cas de la paret del fons que abans estava realitzada amb intervencions locals dins de la gamma cromàtica dels taronges i ocres, i després s'ha passat a intensificació de capes homogènies de to base amb el color blau ceruli.

Amb la creació del passi d'imatges generat amb les fotografies realitzades durant el procés pictòric de les diverses intervencions, configuren el creixement del procés pictòric. Amb aquestes imatges datades i comentades, es pretén atorgar un grau de coneixement empíric als comentaris i les anàlisis que les acompanyen. Les imatges són les referències que s'encadenaran en una seqüència i objectivament justifiquen les valoracions que s'han dut a terme.

No només això sinó que fins a quin punt es fa evident que durant la projecció del passi d'imatges, quan es realitzen intervencions amb *capes homogènies* per a grans àrees de superfície en la imatge pictòrica, es pot observar que el creixement de la imatge quan aquest es visualitza mitjançant el passi d'imatges, mostra canvis substancials i facilita el reconeixement de la forma en la imatge pictòrica, i pel contrari si les intervencions pictòriques enregistrades són de caràcter local mitjançant retocs, el creixement de la imatge es mostra difós i no facilita el reconeixement de la forma.

Cal dir que s'ha dut a terme una selecció de les imatges enregistrades de manera que el gruix d'imatges que no aportaven canvis substancials en el creixement de la imatge, no s'han mostrat en la seva gran majoria, tan sols el just per a fer les valoracions pertinents. També per facilitar el reconeixement de la forma durant el passi d'imatges, s'han hagut de deformar les fotografies originals lleugerament amb un programa d'edició d'imatge com el *photoshop*, de manera que cada imatge estigui encaixada tot el que es pugui amb la imatge de la fotografia següent, amb tots els punts que sigui possible.

Tot i que amb aquest mètode de modulació de les referències, pugui ésser titllat de falsejar les condicions de neutralitat de les diverses fotografies, que configuren el passi d'imatges, a partir d'aquest mètode emprat, es vol dir que no ofereix cap modificació substancial, durant els resultats obtinguts des de la pràctica pictòrica resultant, realitzada a terme a sobre del suport pictòric.

També cal dir que no emmascaren ni maculen en absolut els resultats obtinguts, sinó que s'ha contribuït d'aquesta manera a la bona organització de la pràctica pictòrica al taller, que tot i que amb les limitacions d'espai que aquest comportava, ha permès la realització d'aquests 7 retrats, que configuren els tres exercicis de la present tesi, més altres dibuixos que s'han anat realitzant durant aquest període de 6 anys i que es mostren en l'apartat dels annexos.

A part s'han invertit moltes hores de treball per poder mostrar el passi de les imatges per a cada una de les obres, tot compaginant aquesta tasca amb la mateixa realització pictòrica de les obres en un espai força reduït al taller de pintura.

La visualització de tot el procés pictòric revela l'excés d'intervencions pictòriques, i els innecessaris canvis de direcció de les metodologies que es tracten. D'aquesta manera es pot establir una comparativa. La intenció és poder assolir sistemes senzills de capes, per a realitzar la pintura i l'austeritat en els mitjans materials. Si es visualitza el passi de diapositives, durant els primers passos del procés pictòric es veu com les **intervencions pictòriques de retoc** tenen un efecte local, però pel que fa al conjunt no ofereixen canvis significatius.

Si se n'abusa, és a dir si s'utilitza com a mètode de construcció de la imatge pictòrica i tenint en compte que es pinta amb molt mèdium, es pot arribar a enfosquir el color i es produeix un esborronament de la imatge per les diferents qualitats de brillantor dels diferents colors. També s'agreuja l'enfosquiment de la imatge si a més a més es barregen molt els colors, donat que en barrejar-los se sostrauen parts de l'espectre lumínic, ja que la mescla de colors és sostractiva. A part ens queda una imatge pictòrica d'efecte vitrificant.

En canvi si el color s'aplica en **grans àrees de superfície** i s'empra un mateix to base és a dir, l'efecte final es genera per acumulació de capes; les intervencions pictòriques no tenen en compte les formes de detall, però sí que ofereixen canvis significatius a la imatge global. El color apareix nítidament definit en els seus paràmetres d'expressió del to saturació, quantitat de blanc i de negre, i brillantor.

L'efecte final apareix per acumulació de capes, el color apareix brillant i lluminós sempre que tingui un bon coixí de capes de llum a on reposar, o una *sub pintura* o bé una grisalla. No s'esborrona la imatge, sinó que ajuda a delimitar els diferents objectes que es representen. Les **formes de detall** es defineixen en la *sub pintura* o bé amb les capes de llum quan s'aplica l'emplomat, en qualsevol cas quan es defineixen els volums de la forma.

Les **ombres** solen aparèixer per defecte, quan s'apliquen les llums, aquestes ombres són en molts casos un fons càlid, quan a sobre s'intensifiquen els punts de llum, o bé part de la grisalla; persisteixen com a reserva durant el procés es poden intensificar amb pintura diluïda.

Apareix el dilema de si es dóna preferència a representar les **masses d'aire** o bé es representa el color de l'objecte, amb la intensificació de capes de color. Doncs les masses d'aire excedeixen la forma dels objectes i dessaturen els colors que es generen per la intensificació de capes de color. Aquestes poden aparèixer en forma de reserva, és a dir per defecte en aplicar el color. O bé poden ésser representades com per exemple en el cas de la juxtaposició de masses d'aire.

5.1 MATERIALS EMPRATS.

Els materials emprats són per una banda el mèdium per aplicar el color en capes i per altre el color o pigment. No s'ha dut a terme el procés de moldre els pigments tal com aconsella Ralph Mayer (Ralph Mayer.1985. p.2)

Els colors emprats es detallen a continuació, i són els referents al primer exercici pictòric **el retrat I** del tríptic Els materials que s'utilitzen per a la preparació del suport es detallen a l'apartat de preparació. El mèdium consisteix en un volum d'essència de trementina, per 1/3 de resina d'amar amb petites quantitats de cera d'abella.

5.2 COLORS EMPRATS.

- 020 **Blanc de zinc** (marca Dalbe-Huile-Atelier).
- 6400318 **Blau de Prússia**, (marca *start*) .
- 084 **Groc de cadmi fosc**, (marca *Dalbe-Huile fine classique- Pallio Sulbbide py35*).
- 081 **Groc de cadmi clar**, (marca *Dalbe-Huile fine classique-Pallio Sulbbide py35*).
- 131 **Ocre groc**- *Natural from oxide py 43- ·synthetic from oxide py 42. (marca Dalbe-Huile fine classique -Pallio).*
- 167 **Carmí permanent**, *quinacridone pv 19- ·Quinacridone pr 206 (marca Dalbe-Huile fine classique -Pallio).*
- 228 **Vermell de cadmi mitjà**, *sulphoselenide PR108 (marca Dalbe-Huile fine classique - Pallio).*
- 492 **Terra d'ombra torrada**. *Calcined natural earth PBr 7 (marca Dalbe- Huile fine classique -Pallio).*
- 161 **Terra de Siena natural**. *Original natural-Earth PBr7 (marca Dalbe-Huile fine classique -Pallio).*
- 62 **Terra de Siena natural**, *pr 101/ PBK7/ Py 42 PY74 marca pintura oli Corfix.*

5.3 FASE 1 EL SUPORT

S'ha utilitzat una fusta com a suport, un taulell de contraplacat de mesures 160 x 50 cm, aquest s'ha tallat en tres trossos que tenen les següents mesures: 60 x 50 dues d'elles i la tercera és de 50 x 37,5 cm.

Posteriorment, en disposar dels tres trossos de fusta o taulells per separat s'ha fet la preparació pels tres trossos.

En primer terme es frega amb paper de vidre la fusta per ambdues cares i pels costats o cantells del taulell, de manera que els acabats del suport tinguin el menor grau d'irregularitat que es pugui. Tenint en compte que quan s'aplica la preparació a sobre de la fusta aquesta pot presentar restes de brutícia i possibles desnivells. Aquests es pretén igualar-los amb el procés de poliment de les superfícies.

Per altra banda, en preparacions que s'apliquen en forma d'empast se solen fer incisions amb un punxó a sobre del suport, per tal que la preparació s'aferri. En aquest cas la preparació s'aplica bastant líquida.

Com que la fusta que s'ha tallat, és un taulell que té 1,5 cm de gruix, s'aplica la preparació tan sols per una de les dues cares del taulell. Donat que aquesta ens oferirà una certa resistència als canvis de moviment produïts per les tensions de la preparació en assecar-se i contraure's.

En tant que els suports siguin més prims, quan són flexibles o vulnerables als canvis de moviment, seria aconsellable disposar la preparació per ambdues cares i en quantitats semblants, de manera que es deformi el suport el menys possible durant el procés d'asseccament de la preparació.

5.4 FASE 2 LA PREPARACIÓ

La preparació que s'aplica és sintètica en oposició a la preparació natural amb cola de conill, aquesta conté 1/3 de cola blanca per a fusta, més un 1/3 d'hidròxid de titani (pigment blanc), diluït en un volum d'aigua. Es pot afegir o treure aigua en funció del que interressi.

En la següent imatge es pot veure els tres taulells que s'empren per a realitzar el tríptic i també la preparació en una ampolla de plàstic. S'aplicarà una capa de preparació per sobre de la cara a on es pintarà la imatge, i s'espera fins al final de l'assecamment per aplicar-hi les següents. S'observa que és aconsellable respectar l'assecamment de les diferents capes de preparació i la unidireccionalitat de les pinzellades, si es vol minimitzar la possibilitat que apareguin relleus a sobre del taulell.



1. Diumenge 2 d'octubre de 2011, 01:12.

5.5 FASE 3 RETÍCULA.

Després d'aplicar la preparació, s'ha dibuixat una retícula amb cel·les d'1 x 1 cm. Amb llapis portamines de grafit de 0,9 mm. A sobre del suport i com a pas previ a la realització del dibuix. Sumant una àrea total de 37,5 x 50 cm. Es pot veure la retícula a la imatge 2.

S'ha de tenir en compte que pot existir una diferència d'encaix si es pinta des d'una fotografia, donat que aquesta com a imatge referent amb unes dimensions concretes, pot no coincidir amb les proporcions de la imatge pictòrica, és a dir el suport a on es realitza la pintura. Pot tenir més altura o més amplada o a la inversa, proporcionalment respecte del suport.

En el retrat en curs existeix una diferència en les dimensions de la imatge referent. Una fotografia que havent aplicat una retícula amb cel·les de dimensions 1 x 1 suma l'àrea total de 40 x 50. Té més altura la imatge referent o fotografia que el suport, s'haurà doncs de triar una opció d'encaix determinada.

La retícula és una eina que ofereix un sistema per mantenir les proporcions entre les distàncies contingudes en la imatge referent, les quals existeixen entre els diferents punts del dibuix.

En el cas que la imatge referent sigui una fotografia, la retícula s'haurà d'aplicar al suport i també a la fotografia. Ambdues retícules hauran d'ésser proporcionals en les relacions d'alçada i amplada de les seves cel·les respectivament, d'una imatge a l'altre. Doncs en aquest cas, es vol conservar les relacions de proporció entre la fotografia original i la imatge pictòrica.

S'entén que allò que es vol dibuixar, ja sigui a partir de l'observació directa o bé copiant la imatge des d'una fotografia, mitjançant l'aplicació d'una retícula la imatge original queda totalment assumida per aquesta, la qual informa de les distàncies respectives i del sistema de punts i línies.

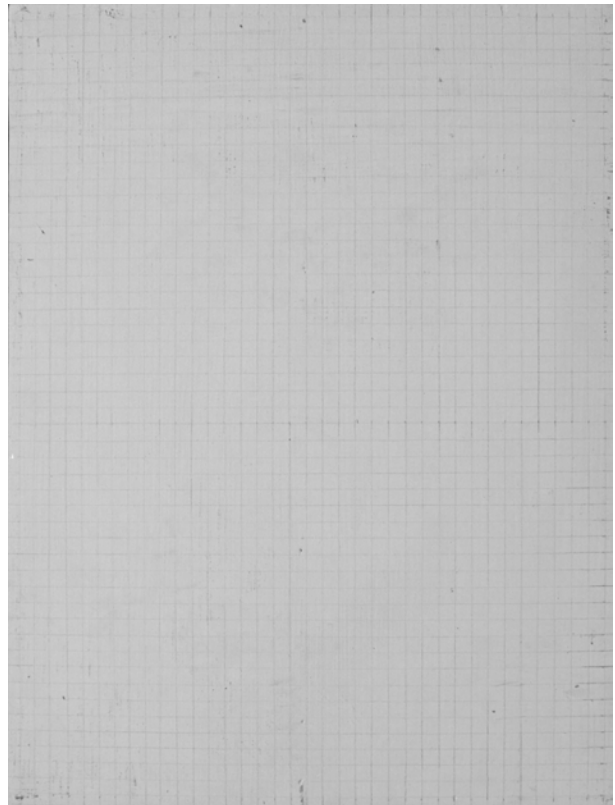
La retícula també permet elaborar un encaix de l'estructura general de manera que serà més fàcil entretenir-se amb els detalls o parts del dibuix, sense haver de corregir la informació general que es dona per bona¹.

1- De Totes maneres cal tenir en compte que en passar el sistema de punts de la imatge referent al suport, també es passen les aberracions de l'òptica de la fotografia. Si no es volen mantenir, s'hauran de fer les correccions de perspectiva pertinents.

L'ús de la retícula permet fer coincidir les mesures del dibuix al suport amb les mesures de la imatge referent, aquestes han d'ésser proporcionals si es vol mantenir l'estructura de l'encaix del referent.

Totes les línies del dibuix que no s'assumeixin en la retícula, com a informació verídica esdevindran un impediment a l'hora d'aprofundir en el coneixement i representació de la forma. Certs aspectes sotils que se sostenen en una relació de distàncies entre punts.

E.H.Gombrich parlava del soroll referint-se a una anomalia en la percepció visual, que produeix en un retrat alguna irregularitat en les distàncies dels diferents punts, parlant en concret de la boca d'un rostre, cosa que es considerava molt molesta per aquelles persones a les quals el rostre els era familiar, produint-se una anomalia en el camp perceptiu del fet familiar.



2. Dijous 6 d' octubre de 2011, 18:29 Detall del primer taulell amb la retícula .

També compararia (referint-se a la identitat del que és familiar), la significativitat que tenia el fet de reconèixer ràpidament qualsevol canvi que es produeixi en l'habitació d'un mateix. Encara que reconstruir la imatge dibuixant-la de memòria, seria una tasca gairebé impossible per a qualsevol. (*E.H.Gombrich*, 1987. P.P.16-17.)

Si es respecten les distàncies dels punts i de les línies mitjançant el procés de retícula, es facilita el reconeixement de la forma i llavors es pot plantejar assumir un major nivell d'informació. És a dir, es pot aprofundir en l'anàlisi de la forma dels objectes que es representen en el dibuix, donat que la informació que es gestiona amb la retícula es corrobora i dona per verídica tot comparant-la amb la imatge referent sense por a errar.

Amb la retícula la realització del dibuix es pot alliberar de l'ús de projectors, ja que l'ús de tecnologia òptica confereix a les imatges una estètica particular. A part un dibuix copiat d'una fotografia requereix correccions de dibuix.

Si es realitzés el dibuix a sentiment o sense instrumental, és a dir mitjançant l'observació directa, costaria molt més encertar amb la relació de distàncies que es troben en la imatge referent.

Les relacions entre les diferents distàncies haurien de trobar-se en un procés de tanteig i error amb la consegüent rectificació.

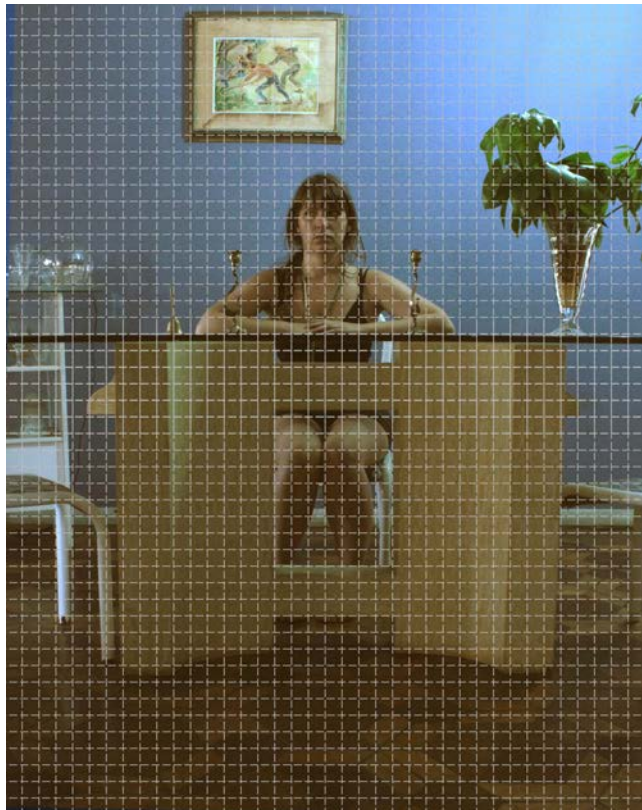
Per defecte apareix l'esborronament de la imatge i també efectes de distorsió de les formes, desproporció d'aquestes, o bé aquestes apareixen suspeses en l'aire.

Abans del procés de retícula, és menester una prèvia anàlisi de com realitzar l'encaix del referent a sobre del suport. És a dir si no coincideixen en mesures d'alçada i amplada, s'ha de decidir quina solució prendre.

En el cas que no coincideixin en alçada i amplada proporcionalment la imatge referent i la pictòrica, llavors l'encaix podrà desenvolupar-se segons tres maneres, la primera per **descentrat** o bé **centrant-la** deixant marges buits sobre el suport.

La segona per **secció** d'una part de la imatge referent, i la tercera per una **modulació** de les relacions d'alçada i amplada de la fotografia, allongar verticalment o bé horitzontalment, per contenir la imatge referent en els marges del suport.

En el cas de la primera, es varia la seva mida, ampliant-la o reduint-la de manera que ambdues imatges coincideixin en una de les seves dimensions sigui alçada o amplada. Llavors se centra la imatge referent sobre el suport.



3- Diumenge 2 d'octubre del 2011, 01:13. Imatge del referent o fotografia amb la retícula.

En el segon cas implicaria ocupar tot el suport de la imatge pictòrica i amputar una part de la imatge referent que no es dibuixarà.

En el tercer cas es canviarien les proporcions de la imatge referent, és a dir eixamplant la imatge o aprimant-la.

En el cas de la fotografia com a imatge referent s'empra un programa *software* d'ordinador. Per exemple amb un programa editor d'imatge com el *Photoshop*. Per defecte la imatge referent, quedarà deformada si es modifiquen les proporcions de la imatge referent.



4. Dimarts 11 d'octubre del 2011, 18:44. Fotografia del dibuix a sobre de la retícula.

5.6 FASE 4 DIBUIX

En aquest punt un cop feta la retícula a sobre del suport, es procedeix amb el dibuix (veure imatge 4). En aquest cas s'ha emprat un portamines de grafit de 0,9 mm.

Durant la fase de dibuix es passa la informació de l'estructura de les relacions espacials de la imatge primordial o referent al suport o imatge pictòrica.

La imatge primera o referent que és una fotografia pot visualitzar-se en suport digital a través de l'ordinador amb un arxiu. En aquesta s'haurà aplicat la retícula a sobre, per exemple amb un programa d'edició d'imatges com el *Photoshop* i emprant diverses capes. O bé en cas que s'empri la fotografia impresa en paper, llavors es pot dibuixar la retícula a sobre.

Mitjançant línies de tall s'intercepta la retícula de la imatge pictòrica. Aquesta per comparació amb la imatge referent, informa sobre com es disposen les coses en l'espai compositiu de la imatge referent.

Ralph Mayer en el seu llibre *Materials i tècniques de l'art*, comenta diverses tècniques de dibuix, entre elles el grafit que ja en forma de llapis rudimentaris es feien servir des del segle XVII, però també en comenta d'altres com per exemple la punta de plata, el carbonet, les bates metàl·liques, l'or, el platí, etc. Aquests darrers tenen la virtut de no enfosquir-se amb el temps com sí que ho fa el dibuix amb punta d'argent.

El principi tècnic que opera en aquestes consisteix en el fet que en fer pressió durant el traç les partícules de grafit, o bé petites partícules en la punta de plata, entren als intersticis de les rugositats de la trama del paper, o bé en una superfície que ofereixi una certa rugositat. També comenta l'aspecte que ofereix els traços del grafit que creen brillantor perquè les partícules adopten una posició plana en passar el llapis. (Ralph Mayer.1985. p.p.1-2)

5.7 FASE 5 EL FONS.

Posteriorment s'ha aplicat per sobre del dibuix una capa de color ocre groc diluït amb mèdium. És la primera capa de color que apliquem al suport, en total se li han aplicat tres capes de fons respectant el temps d'assecamment de la pintura.

Un cop s'hagi assecat la primera capa de pintura, s'aplica dues capes més diluïdes amb mèdium amb el mateix color. A sobre del suport poden aparèixer bombolles o regueres en assecar-se la pintura, perquè no s'ha aferrat al suport o bé perquè la superfície del suport no és prou regular i en aplicar la pintura molt líquida es reparteix irregularment.

Seria interessant per evitar aquests tipus de resultats, que es fregui bé la preparació amb all abans d'aplicar la pintura. D'aquesta manera la proteïna de l'all té un paper facilitador en l'adherència de la pintura al suport.

També cal recordar que la preparació ha d'ésser prou porosa perquè s'hi aferri la pintura. Són adequades les preparacions amb sulfat de calci.

Aquesta capa de pintura amb ocre groc permet un color molt lluminós donat que està disposada a sobre de la preparació blanca i té poca acció de cobertura perquè les capes s'han aplicat diluïdes. La llum que rebota a sobre de la preparació blanca viatja a través de la capa de color i es refracta (però una part de la llum s'absorbeix).

Aquest to resultant servirà de color general i podrà admetre diverses veladures sense enfosquir-se. Si per altra banda, el fons que s'apliqués fora d'un color fosc, ja no podria rectificar-se cap a més clar, si no fos cobrint el color amb pintura amb acció de cobertura i més clara.

Donat que la pintura amb veladures admet un sistema de capes determinat, si se'n supera el límit de tolerància, llavors el fons ja no fa el seu servei perquè s'ha tapat del tot i aquest no es veu. S'entén que si s'aplica el fons, aquest tindrà un paper actiu en el sistema de capes i un paper més o menys indirecte en el resultat final que es produeix. Si es cobreix el fons, llavors es menysté la feina realitzada.

El dibuix amb grafit traspasa el color aplicat en capes diluïdes de pintura a l'oli. A través de la capa d'ocre groc, es pot veure el dibuix amb grafit que s'intueix a través del fons de color. Donat que no s'ha aplicat el color en forma cobrent.

El dibuix al carbonet, embruta el color i s'esborrona amb facilitat.

A la imatge següent, es pot veure el resultat després d'aplicar el fons de color a sobre del dibuix amb grafit.



Max Doerner, al seu llibre *Els materials de pintura i el seu ús en l'art*, desaconsella l'ús del grafit pel dibuix d'una pintura a l'oli i pel contrari aconsella l'ús de tintes, oli diluït o bé carbonet.

5- Dilluns 17 d'octubre del 2011, 18:44. Fotografia del fons de color amb el dibuix amb grafit, amb la formació de bombolles i regueres.

En realitat s'ha procedit d'aquesta manera perquè el portamines de grafit és una eina que té un major grau de precisió que no té un pinzell o una barra de carbonet. Però quan es desenvolupa el procés del *Retrat a l'estadi oli resinós*, s'incorporarà a la fase del dibuix un nou pas que consisteix a transferir la imatge a un altre suport, mitjançant un sistema per malmetre la imatge pictòrica.

5.8 FASE 6 ZONES FOSQUES.

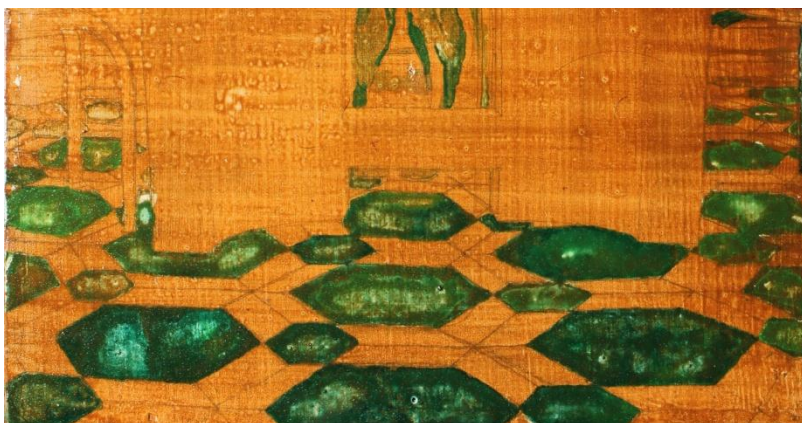


6- Detall del cantell de la taula amb vermell carmí i blau de Prússia.

S'ha començat per les zones fosques, les quals estan a contrallum respecte del focus de llum que es presenta a la fotografia o imatge referent, segons el punt de vista de l'espectador.

Les zones fosques o a l'ombra són el cantell del vidre de la taula, algunes rajoles del terra, fulles de la planta que estan a contrallum, utensilis de la taula com ara els canelobres i una campaneta. També ho són el vestit de la noia, el collaret, el marc del quadre del fons i les ombres de les cadires.

Les ombres s'han pintat amb diferents verds. Aquests estan fets amb una barreja d'ocre groc en un 40%, amb blau de Prússia en un 60% i diluïda amb mèdium. Afegint més blau per zones més fredes, afegint groc de cadmi clar i blanc de zinc per les zones més il·luminades (ocre 20%, blau 30%, blanc 30%, groc 20%). Excepte el cantell de la taula que està pintat amb una barreja de vermell carmí en un 80% i una mica de blau de Prússia en un 20%.



7. Detall de les rajoles amb zones fosques amb verd, afegint blau de Prússia a l'ocre groc. Les franges de les rajoles que hi ha als costats de la taula que reflexen la llum i són més clares, afegint a la mescla blanc de zinc i groc de cadmi clar.

Les zones de les cavitats oculars, els contorns del cap, els contorns del coll i les commissures dels llavis (com es pot veure a la imatge 6); han estat pintades amb verd fosc per marcar els límits dels contorns generals del rostre.

El verd del vestit un poc càlid per a les zones clares, contrastarà amb el cantell de la taula que està pintat amb carmí i blau de Prússia.

A les rajoles del terra com es pot veure a la imatge 7, s'ha emprat verd clar i verd fosc. Per al verd fosc s'han afegit petites quantitats de blau de Prússia a l'ocre groc. Per al verd clar afegint groc de cadmi clar i blanc de zinc a la mescla verdosa, amb les proporcions anteriors.

A la imatge 8, es pot veure el resultat final després de l'aplicació de les zones a l'ombra. Aquestes tot i que estaven ben delimitades mitjançant el dibuix, en aplicar la pintura molt diluïda amb mèdium no s'ha contingut en els contorns del dibuix tot i que durant aquest retrat les veladures s'han aplicat amb el taulell horitzontal, per evitar els regalims de la pintura líquida.



8- Dilluns 17 d'octubre del 2011, 20:45. Imatge de l'obra amb zones fosques.

El més aconsellable és aplicar les veladures amb el taulell en posició vertical sense que es produeixin regalims de pintura. Per aconseguir això s'hi hauria d'emprar una mescla de tal manera que en aplicar-la no regalimi. O bé la consistència de la mescla és més viscosa (per exemple amb oli de llinassa espessat), o s'empra una mescla més saturada de color i després s'espargeix amb un pinzell tot aprimant-se la pel·lícula de pintura.

A la imatge que hi ha a continuació, es pot veure el tapís de la cadira de la dreta, pintat amb carmí diluït amb mèdium que contrasta amb el color verd que hi ha a les rajoles del terra just a sota d'aquesta.



Per altra banda, en aquesta imatge, també es pot veure la pota de la cadira al marge de la dreta, en la qual s'ha pintat l'ombra de la meitat superior amb verd blavós que és una mescla de blanc de zinc 70%, blau de Prússia 20% i una mica d'ocre groc 10% i barrejada amb mèdium.

9. Detall del tapís de la cadira i la pota.

5.9 FASE 7 ZONES CLARES.

Per a les zones clares de llum indirecta del cos de la noia, com es mostra a la imatge 10; s'ha emprat una mescla de blanc de zinc 80% afegint petites quantitats de carmí 10% i de verd 10% i aplicat de forma diluïda. Per a les zones no il·luminades d'aquesta regió es disminueix la quantitat de blanc de la mescla a un 60%.

Per a les zones clares de llum directa que es mostren a la imatge 11; s'ha emprat una mescla de blanc de zinc en un 95%, amb una mica de verd blavós en un 5%, per tal que la llum directa al rostre sigui freda.

També s'ha aplicat per al terra de les rajoles una capa d'una mescla amb blanc de zinc en un 90%, amb una mica de blau de Prússia en un 10%.

A les potes de la taula que hi ha en primer terme com es pot veure a la imatge 12, les zones il·luminades estan pintades amb blanc de zinc diluït. Les potes de la cadira a on seu la figura, tenen les zones clares pintades amb blanc de zinc diluït també.

S'ha aplicat una veladura de blanc de zinc per a les zones clares de l'armari com es pot veure a la imatge 13, el qual està ubicat al fons i al costat dret respecte de la figura. També s'hi han resseguit els contorns del dibuix de la vaixella que s'amuntega damunt de l'armari amb verd molt diluït amb mèdium.



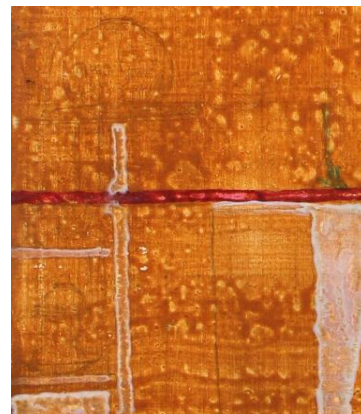
10- Les zones clares de llum indirecta.



11- Les zones clares de llum directe.



12- Detall de les zones de llum de la taula amb blanc de zinc.



13- Detall de l'armari amb una veladura de blanc de zinc i del contorn de la vaixella amb veladura de verd molt diluïda.

El cabell de la noia i també la meitat superior de la trena, s'han pintat amb veladures de verd clar com es pot veure a la imatge 14. S'ha dut a terme el mateix procés per a les zones fosques de les cames com es mostra a la imatge 15. Amb la següent mescla aplicada diluïda: ocre groc 20%, blau de Prússia 30%, blanc de zinc 30% i groc de cadmi clar 20%.



14- Detall del cabell de la noia amb veladures de verd.



15- Detall de les zones fosques de les cames.



16- Detall del vestit de la noia.

El vestit ha estat abordat també per a les zones fosques i clares. Les fosques s'han pintat amb verd, una mescla d'ocre groc en un 60% i blau de Prússia en un 40% diluït amb mèdium. Les zones clares estan pintades amb verd clar, fet a partir de la mescla d'ocre groc en un 20%, amb blau de Prússia en un 30%, groc de cadmi clar en un 20% i blanc de zinc en un 30%, així es mostra a la imatge 16.

A la imatge 17, es pot veure el resultat del retrat, després d'aplicar zones clares de llum directa i zones clares de llum indirecte per a les carnacions, zones de llum per a la taula i l'armari del fons, zones fosques per al cabell de la noia i una capa de blanc per al terra de les rajoles.



17- . Dimarts 25 d' Octubre de 2011, 23:22 Imatge del retrat, amb una veladura de blanc de zinc amb petites quantitats de blau de Prússia per al terra de les rajoles.

5.10 FASE 8 DE COLOR.

Les zones de feixos del cabell han estat pintades amb una mescla de blanc de zinc en un 70% amb terra d'ombra torrada en un 20% i ocre groc en un 10%. Per a les zones fosques s'ha pintat amb la mateixa mescla exceptuant el blanc de zinc. Així es mostra a la imatge 19.

El rostre de la model ha estat pintat amb intervencions directes amb una mescla de blanc de zinc 80% afegint petites quantitats de carmí en un 10% i de verd en un 10%. Augmentant la proporció de blanc per a zones de més llum.

Per als contorns de la cara que estaven amb verd fosc (així com els contorns de les cavitats oculars i contorns dels ulls); s'han pintat veladures amb la mescla anterior però disminuint la proporció de blanc. S'ha emprat una mescla de blanc de zinc 50%, carmí en un 25% i verd en un 25%. Així es pot veure a la imatge 19.

Per a la regió del coll que va des de l'os hioide fins a la barbata mostra zones més fosques, s'ha pintat amb la mateixa mescla. Igualment s'ha procedit per a la regió del coll que va des de l'os hioide fins a la cintura escapular.



18- Detall de veladura de verd a la zona del cabell.



19- Detall de veladures de blanc de zinc amb carmí i el color verd per a les zones clares.

La caixa toràctica de la noia estava pintada amb tons blanquinosos en zones il·luminades (una mescla de blanc de zinc, verd i carmí).

S'apliquen veladures per a les zones a l'ombra del tòrax en zones menys il·luminades, emprant una mescla de blanc de zinc 20%, terra d'ombra torrada 60% i verd 20%. Així es mostra a les imatges següents 20 i 21.



20- Detall de les zones clares del tòrax, per a les zones de llum indirecta i les zones clares de llum directa. En una fase anterior. S'han aplicat veladures a zones de més llum, amb blanc de zinc, carmí i verd.



21- S'han aplicat veladures a zones menys il·luminades emprant blanc de zinc, amb terra d'ombra torrada i verd.

A les cames de la figura s'han pintat les zones de llum amb una mescla de blanc de zinc 80%, carmí en un 10% i de verd en un 10%. També el mateix sistema per a la pota de la cadira on s'asseu el personatge També s'han pintat les zones fosques amb verd fosc, una mescla d'ocre groc 25% més blau de Prússia 60% i carmí un 15% com es pot veure a les dues següents imatges 22 i 23.



22- Detall de les cames amb una veladura de verd molt diluïda per a zones a l'ombra, en una fase anterior.



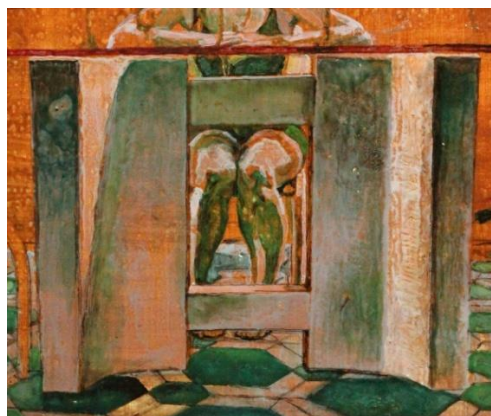
23- Detall de les zones clares, amb blanc de zinc barrejat amb verd i carmí. També s'han marcat les zones més fosques amb verd fosc, una mescla d'ocre groc, blau de Prússia, i carmí.

La regió de les potes de la taula que no està il·luminada s'ha pintat segons la zona. De més a menys fosca emprant verd 30% (blau de Prússia amb ocre groc), amb blau de Prússia 60% i una mica de carmí 10% per a la zona més fosca. Per a la menys fosca afegint blanc de zinc 70% barrejat amb la mescla anterior 30%

S'ha disposat una veladura de blanc de zinc tacada amb la mescla anterior en un 5%, aplicada a sobre de les zones il·luminades. Així es pot veure a les dues imatges següents 23 i 24.



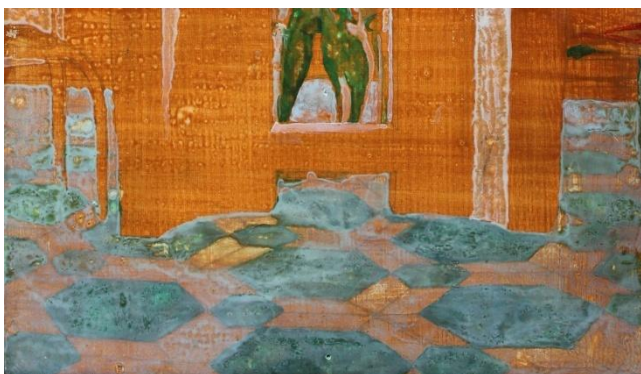
23- Detall de les potes de la taula amb veladura de blanc de zinc per a les zones il·luminades.



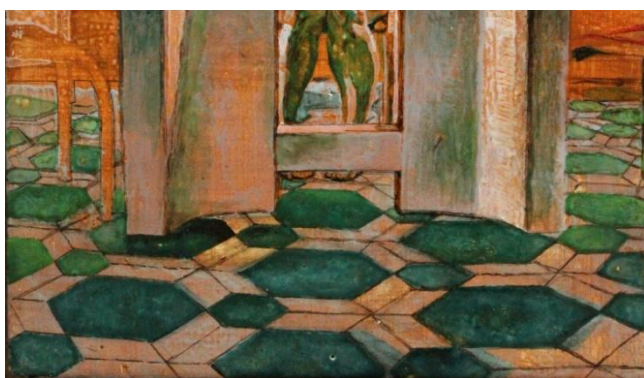
24- S'han pintat les zones no il·luminades de més a menys fosques emprant verd amb blau de Prússia i carmí per a les més fosques, i amb blanc de zinc barrejat amb verd, carmí i blau per a les menys fosques.

Per al terra de les rajoles s'han redibuixat els contorns i pintat novament les rajoles fosques. Les rajoles hexagonals s'han pintat amb una barreja verdosa, amb ocre groc 20%, blau de Prússia 70% i carmí 10% per a les zones molt fosques, per exemple a sota de la pota de la taula que queda a l'esquerra, segons el punt de vista de l'espectador. A les zones clares afegint blanc de zinc un 40%, a la mescla anterior (un 60%).

Les rajoles que reben il·luminació a l'escena, s'han cobert amb una mescla d'ocre groc 20%, blau de Prússia 40% i blanc de zinc 30%, barrejat amb groc de cadmi clar 10%, així es mostra a la imatge 26.



25- Detall de la capa de blanc de zinc amb una mica de blau de Prússia i verd, aplicada força diluïda a sobre del terra de les rajoles (pintades prèviament amb verd i ocre).



26- Detall de zones il·luminades i zones a l'ombra del terra de rajoles.

S'han pujat els punts de llum de la peixera de sobre l'armari que hi ha a la paret del fons, amb intervencions molt diluïdes d'una mescla de blanc de zinc 60% amb ocre groc 30% i groc de cadmi clar 10%. S'han pintat les zones fosques de la peixera i el plat, amb veladures de verd molt diluïdes amb ocre groc 70% i blau de Prússia 30%, com es pot veure en les dues següents imatges 27 i 28.

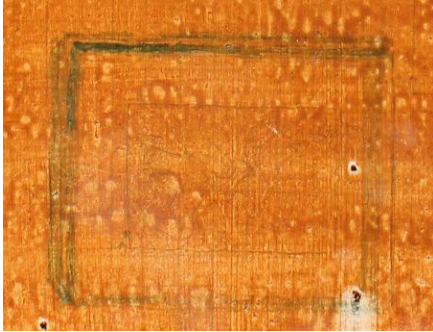


27- Detall de l'armari amb el contorn de la vaixella.

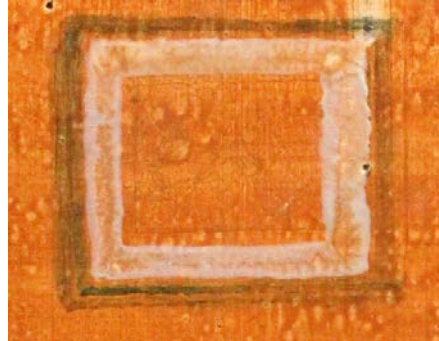


28- Detall de l'armari. S'han pintat les zones fosques de la peixera i el plat amb una veladura de verd diluïda. També a la peixera els punts de llum s'han apujat.

També s'ha aplicat una capa de blanc de zinc pel paspartú del quadre que hi ha a la paret del fons, barrejada amb mèdium. Com es mostra a les dues imatges següents 29 i 30.



29- Detall del marc amb veladures de vermell de cadmi mitjà, i verd per a zones fosques.

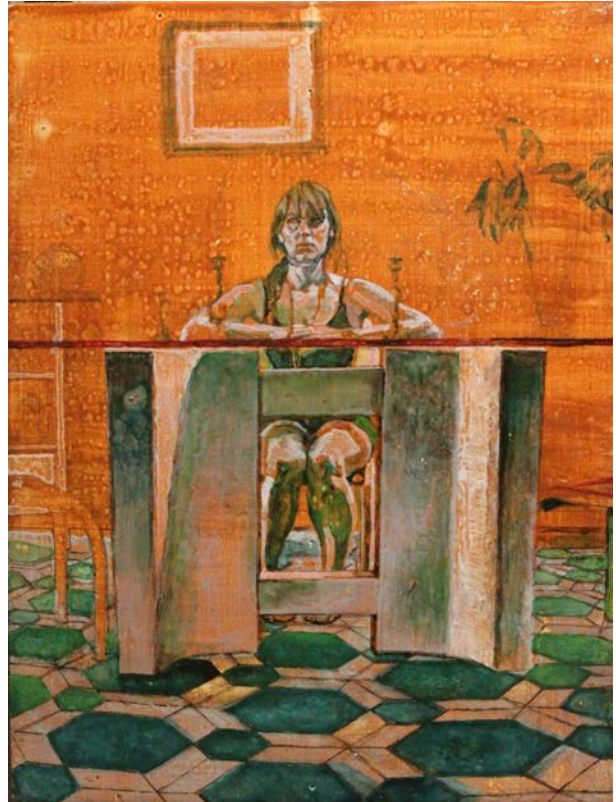


30- Detall del paspartú a on s'ha aplicat una veladura de blanc de zinc.

S'han intensificat les zones que hi ha a l'ombra, a les fulles de la planta, emprant una mescla verda aplicada molt diluïda amb ocre groc 40%, blau de Prússia 60% per a les zones fosques. Verd 40% (la mescla anterior), amb blanc de zinc 50% i groc de cadmi clar 10% per a les zones més il·luminades de les fulles. Així es mostra a les imatges 32 i 33.

Aquest és el resultat final com es mostra a la següent imatge. Després d'aplicar les zones clares més il·luminades i zones clares menys il·luminades per al rostre i el coll. Les zones fosques i zones clares pel cabell, les zones clares de llum intensa i les zones clares menys intenses al tòrax, les zones clares i zones fosques per a les cames, les zones fosques i zones clares per a les potes de la taula que hi ha en primer terme, les zones clares i zones fosques per a l'armari del fons a la paret i els objectes que conté.

També per a les zones fosques a les rajoles del terra que tenen forma hexagonal i les zones clares per al paspartú del quadre del fons a la paret darrera del personatge del retrat.



31- Dissabte 12 de Novembre de 2011, 13:39 Imatge del retrat.

5.11 FASE 9 DE COLOR.

Per a les fulles de la planta s'han intensificat les zones fosques. Aquestes s'han pintat amb una barreja de blau de Prússia 70%, ocre groc 20% i carmí 10%. Per a les zones dels punts de llum amb blanc de zinc diluït amb mèdium, així es mostra a la imatge 33.

Al gerro de la planta s'han intensificat els punts de llum amb blanc de zinc diluït amb mèdium. Les zones no il·luminades estan pintades amb una mescla de blau de Prússia 30% ocre groc 10% i blanc de zinc 60%. Els contorns estan pintats amb verd fosc, una mescla de blau de Prússia 70%, ocre groc 20% i carmí 10%. Es mostra a la imatge 33.

La paret del fons que està a darrere de la planta està pintada amb una mescla de blanc de zinc 70%, barrejat amb ocre groc 20% i groc de cadmi clar 10%. Augmentant la proporció de blanc de zinc al focus de llum, i a les zones externes als contorns de la planta disminuint la proporció de blanc de zinc a mesura que s'allunya del focus de llum. Així es pot veure a la imatge 33

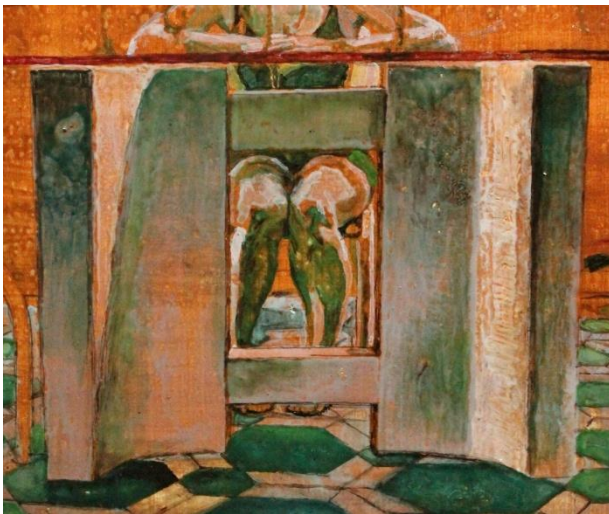


32- Detall de la planta amb les fulles a l'ombra i les zones a contrallum.

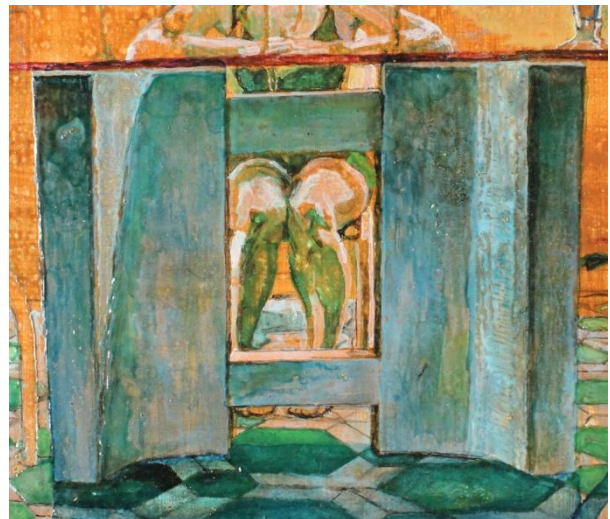


33- Detall de zones de llum i d'ombra de la planta i el gerro.

Les potes de la taula han assumit una veladura amb una mescla de blau de Prússia 40%, amb blanc de zinc 60%, mescla aplicada molt diluïda amb mèdium també per a l'ombra que se'n projecta des d'elles cap a terra. Així es pot veure a la imatge 35.

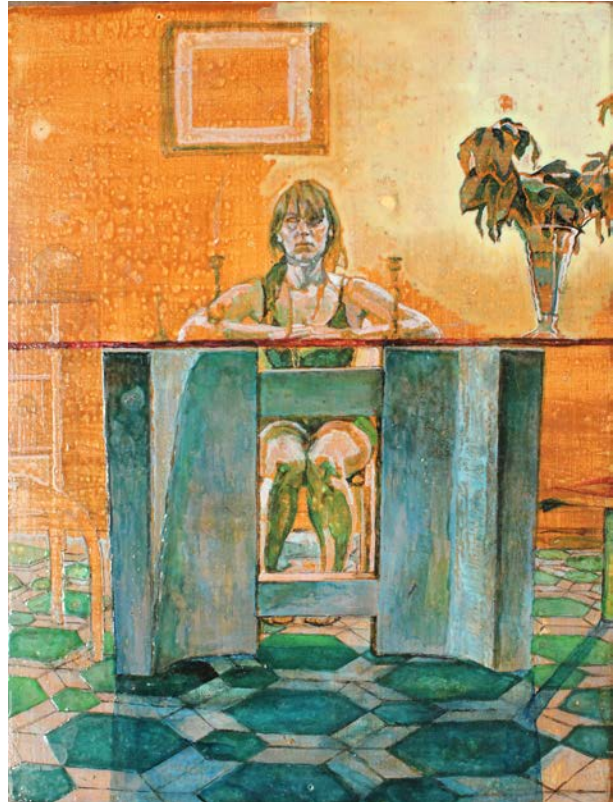


34- Detall de les potes de la taula durant la fase 8. Per a les zones que no estan il·luminades, s'ha pintat segons la zona de més a menys fosc, utilitzant per a les zones més fosques una mescla de verd amb blau de Prússia i carmí. Per a les zones menys fosques amb una barreja de blanc de zinc amb verd i carmí.



35- Les potes de la taula han assumit una veladura de blau de Prússia amb blanc de zinc molt diluïda. El mateix pas s'ha dut a terme per a l'ombra que projecten a sobre del terra les potes de la taula.

Aquest és el resultat final com es pot veure a la imatge 36 del retrat complet. Després d'haver aplicat les zones de llum i d'ombra de la planta, els punts de llum i les zones no il·luminades del gerro, les zones de llum de la paret del fons a darrere de la planta, una veladura de blau per a les potes de la taula i l'ombra al terra de rajoles.



36- Dimecres 16 de novembre de 2011, 13:40. Imatge del retrat .

5.12 FASE 10 DE COLOR.

S'han apujat els punts de llum del cabell als reflexos del serrell, per davant del front i a la meitat esquerra del crani de la noia (segons el punt de vista de l'espectador); aplicant una mescla de blanc de zinc 95% i carmí 5%. S'ha realitzat el mateix per als punts il·luminats de la trena del cabell.

Uns altres punts de llum al cabell més a prop del focus de llum, s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 95% amb groc de cadmi clar 5%. Així es pot veure a la imatge 38.



37- Detall del cabell i el rostre durant la fase 9 de color.



38- Detall del cabell i del rostre durant la fase 10 de color.

S'han redefinit els punts de llum en certes regions a la cara per a les carnacions de la meitat dreta del rostre (segons el sistema de referència del personatge), os frontal, pòmuls, llavi inferior, regió de l'elevador del llavi superior i zigomàtic s'han realitzat amb rosats freds, emprant una mescla de carmí 10%, amb blanc de zinc 90% .

Els punts de llum a la meitat esquerra del rostre (segons el sistema de referència del personatge), estan pintats amb la mateixa mescla. Així doncs es mostren intervencions per a la galta esquerra del rostre, meitat esquerra del llavi inferior i meitat esquerra del mentó. També a la regió de la cavitat ocular per sota de la ceia.

Els punts de llum a la meitat esquerra del nas (segons el sistema de referència del personatge), a la vora de dalt al llavi superior, també per a la regió que separa nas i boca, a la meitat esquerra; s'han pintat intervencions amb una mescla de blanc de zinc 95%, carmí 2% i groc de cadmi clar 3%.

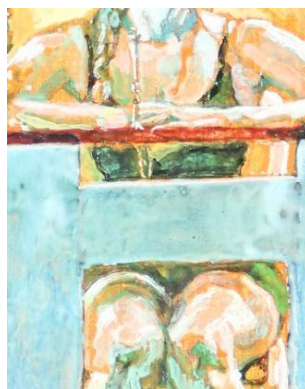
S'han pintat alguns contorns amb una mescla de blau de Prússia 70%, carmí 15% i verd 15% . Marcats al límit superior del mentó, les comissures dels llavis, els forats del nas, els contorns dels cartílags alars del nas, ulls, celles i pupil·la esquerra del rostre de la figura.

S'han pujat els punts de llum a la regió del coll, com ara al relleu del cartílag tiroïdal, amb una mescla de blanc de zinc 95%, carmí 2% i groc de cadmi clar 3%. Així es poden veure els darrers passos per a les imatges 37 i 38.

Al tòrax, braços de la figura i a les cuixes de la figura, s'han apujat els punts de llum amb la mescla anterior. Així es pot veure per a les imatges següents 39 i 40. A la zona de les cames com es pot veure a les imatges 41 i 42, s'han apujat els punts de llum concretament a la zona dels genolls que està a l'ombra. Amb blanc de zinc 90% blau de Prússia 5 % ocre groc 5%.



39- Detall del tòrax i dels braços a la fase 9 de color.



40- Detall del tòrax i els braços a la fase 10 de color.



41- Detall de les cames a la fase 9.



42- Detall de les cames a on s'han apujat dels punts de llum a la zona dels genolls, amb blanc de zinc més verd i terra d'ombra torrada. Fase 10.

A la paret del fons des de la taula cap amunt, com es pot veure a les imatges 43 i 44; s'ha pintat un fons amb la mescla de blanc de zinc 70%, barrejat amb ocre groc 20% i groc de cadmi clar 10%. El resultat és un groc molt lluminós, al voltant de la meitat superior de la figura, que està per sobre de la taula.

Aquest color concorda amb el color que hi ha pel fons de la paret que és el taronja, una barreja de blanc de zinc, groc de cadmi clar. Que quan s'apropa a l'extrem de la taula és un to més taronja una mescla de ocre groc amb groc de cadmi fosc.



43- Detall de la paret del fons a la fase 9.



44- Detall de la paret del fons a la fase 10.

Per sota del vidre de la taula entre l'armari del fons a l'esquerra i la taula que està en primer terme (segons el sistema de referència de l'espectador); s'ha afegit una veladura d'una mescla de blanc de zinc 60%, terra de Siena 20% i ocre groc 20%. Així es pot veure a les dues imatges següents 45 i 46.

Per a la vaixel·la que hi ha a dalt de l'armari a la paret del fons, concretament per a la peixera, pel plat a on reposa i pel gerro del costat; s'han apujat els punts de llum amb blanc de zinc i per altra banda s'han pintat algunes intervencions amb una mescla de blanc de zinc 50%, carmí 40%, ocre groc 5% i terra de Siena 5%. Per als contorns i ombres de la vaixel·la, amb una mescla de vermell de cadmi mitjà 60% més terra de Siena natural 20% i ocre groc 20% s'aplica molt diluït.

Per a la vaixel·la que hi ha en el mateix armari al prestatge inferior, hi han els punts de llum pintats amb blanc de zinc. S'han marcat els punts molt foscos amb una mescla de vermell de cadmi mitjà 60% més terra de Siena natural 20% i ocre groc 20%, a sota del plat que reposa al prestatge de sota i també al fons de l'armari per sobre del mateix.

El tapís de la cadira que hi ha al davant de l'armari s'ha pintat amb una mescla de carmí 40%, vermell de cadmi mig 30% i blanc de zinc 30%. Per a les potes de la cadira s'han apujat els punts de llum amb blanc de zinc. Així es poden veure els darrers passos a les imatges 45 i 46.

Per a la taula que hi ha en primer terme s'ha aplicat una capa diluïda, amb una mescla de blanc de zinc 90% i blau de Prússia 10%



45- Detall de l'armari i la peixera a la fase 9.



46- Detall de l'armari i la peixera a la fase 10.

S'han pujat els punts de llum del gerro de la planta amb blanc de zinc 95% més blau de Prússia 5%, també per a altres punts de llum amb la mescla de blanc de zinc 95% amb groc de cadmi clar 5%, com per exemple a la base del gerro, així es mostra a les imatges 47 i 48.

Per al fons de la planta s'han homogeneïtzat els diversos tons amb la mescla de blanc de zinc 70%, groc de cadmi clar 30%. Des de la taula cap avall, s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 60%, groc de cadmi fosc 30%, vermell de cadmi mitjà 5 % i una mica de ocre groc 5%.

A la cadira de sota de la planta s'ha pintat amb una mescla de carmí 40%, vermell de cadmi mig 30% i blanc de zinc 30% pel tapís. Després s'han pujat els punts de llum a la fusta blanca de la cadira amb una barreja de blanc de zinc 80% amb groc de cadmi fosc 20%. També amb intervencions amb blanc de zinc i per altra banda amb una barreja de blanc de zinc 95% amb carmí 5%.

S'ha realitzat el mateix pas per al sòcol de la paret del fons. Així es poden veure els darrers passos a les següents imatges 47 i 48.



47- Detall de la planta, el fons i el tapís fase 9.



48- Detall de la planta, el fons i el tapís fase 10.

Per als objectes que hi ha a sobre de la taula, a on reposen els braços de la figura, s'han pujat els punts de llum als tres canelobres i a la campaneta, amb una mescla de blanc de zinc 95% més groc de cadmi clar 5%. Les zones fosques o contorns amb una mescla de blau de Prússia 60% ocre groc 30% i carmí 10%. Així es veu a les següents imatges 49 i 50.



49- Detall dels objectes de la taula per a la fase 9.



50- Detall dels objectes de la taula per a la fase 10.

Aquest és el resultat final del retrat després d'aplicar les zones fosques i punts de llum, pel cabell. Punts de llum i contorns de les carnacions.

Les zones clares i zones fosques a la paret del fons.

Punts de llum contorns i zones fosques a la vaixella de l'armari que hi ha al fons.

Una veladura de color pel tapís de la cadira de l'esquerra.

S'han pujat les llums al gerro de la planta i a la paret del fons per aquesta zona. També s'ha disposat una capa de color per al tapís de la cadira de la dreta.

S'han pintat les zones fosques i punts de llum per als objectes de la taula que hi ha en primer terme i s'ha pujat la lluminositat als peus de la taula que hi ha en primer terme.

Fins aquí acaba la primera part del primer retrat del primer exercici.



51- Dissabte 19 de novembre del 2011, 17:44. Imatge del retrat.

6.1 FASE 11 DE COLOR



1- Detall de les potes de la taula amb zones lluminades i zones fosques.

A la imatge que hi ha a continuació, s'ha pujat la lluminositat als peus de la taula que hi ha en primer terme, emprant blanc de zinc diluït amb mèdium. Les zones fosques s'han pintat amb una barreja de blau de Prússia 80% amb una mica de negre en un 20% aplicat ben diluït.

S'han intensificat algunes ombres a la paret de color taronja del fons, concretament per a les zones que queden als costats de les potes de la taula gran que hi ha en primer terme amb una mescla d'ocre groc 20% blau de Prússia 10% més terra de Siena natural 10% i blanc de zinc 60%.

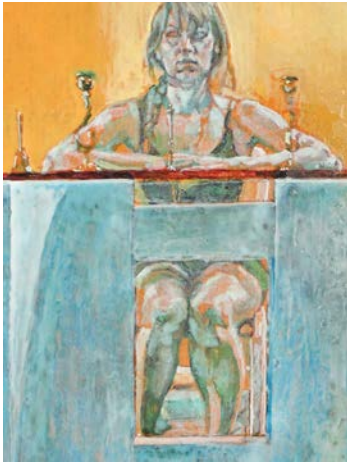


2- Detall de les zones a l'ombra de la paret del fons.



3- Detall de les zones a l'ombra de la paret del fons.

També s'ha aplicat una veladura de blanc de zinc molt diluïda per al vestit i la figura sencera, també per a la planta i el gerro, també s'ha dut a terme el mateix pas.

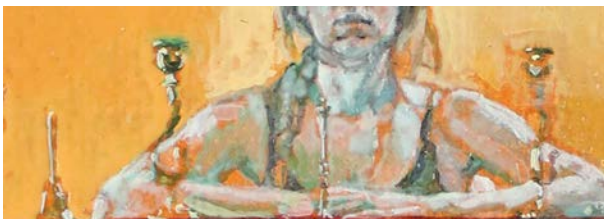


4- Detall de la imatge amb veladura de blanc per a la figura.



5- Detall del gerro i la planta amb veladura de blanc de zinc.

S'han pintat algunes zones fosques als canelobres i a la campaneta de sobre de la taula amb una mescla de Siena natural 45%, vermell de cadmi 45% i afegint negre 10% per a les zones més fosques que estan a contrallum.



6- Detall dels objectes de la taula per a la fase 11.

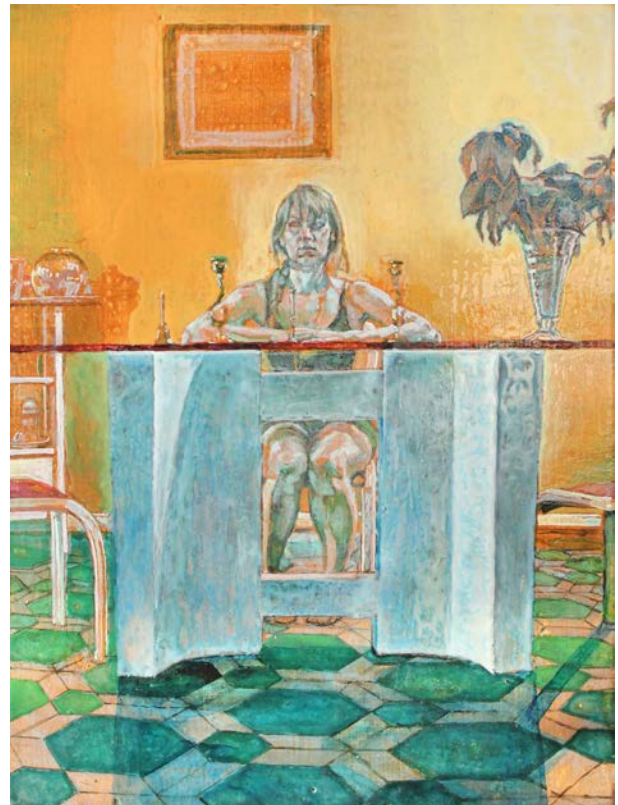


7- Detall de les rajoles a sota del armari a la fase 11.

Per a les rajoles que es troben a sota de l'armari del fons, amb una mescla de blau de Prússia 20% i blanc de zinc 80%. Aplicada molt diluïda.

Aquest és el resultat del retrat complet per a la fase 11 de color, com es mostra en la imatge que hi ha a continuació. Després d'haver apujat la llum i les zones fosques als peus de la taula que hi ha en primer terme, intensificar algunes ombres a la paret del fons, i aplicar una veladura de blanc per a la figura i la planta.

També s'han pintat algunes zones fosques als canellobres i a la campaneta de sobre de la taula i s'han pintat les rajoles de sota de l'armari del fons.



8- Dilluns 5 de desembre del 2011 17:15. Imatge del retrat durant la fase 11 de color.

6.2 FASE 12 DE COLOR.

A la següent imatge, s'han aplicat veladures amb blau de Prússia molt diluït amb mèdium, per a les zones a l'ombra del terra, tant per a l'àrea de davant de la taula, com per a les rajoles del fons del terra, a sota de l'armari. Deixant com a reserva l'àrea il·luminada del terra de rajoles que està entre la taula, i la paret del fons, just a darrere del personatge.



9- Detall de zones il·luminades i de zones a l'ombra del terra de rajoles.



10- Detall de les potes de la taula amb zones fosques intensificades.

També s'ha pintat les zones a l'ombra de la taula, s'ha aplicat una capa amb una barreja molt diluïda per a les zones fosques amb una mescla de blau de Prússia 80% i una mica de negre 20%, per a les potes de la taula.

Les àrees més fosques a la paret del fons, s'han pintat amb una mescla d'ocre groc 30%, més terra de Siena natura 40% i vermell de cadmi mitjà 30%; així com per sobre del gerro i per sota de la peixera a l'armari del fons com es mostra a la imatge 11.

Les àrees de la paret del fons més il·luminades, s'han pintat amb una barreja de blanc de zinc 70%, barrejat amb ocre groc 20% i groc de cadmi clar 10% amb capes més saturades, per exemple a la zona del canelobre de l'esquerra (segons el sistema de referència de l'espectador), afegint una mica de vermell de cadmi mitjà per a les masses d'aire que hi ha al voltant del cap de la noia.

Per al perímetre de dins del quadre, una capa de la mescla amb blanc de zinc 95% i carmí 5%. Així es mostra a la imatge 12.



11- Detall de les zones fosques a la paret del fons durant la fase 12.



12- Detall de zones clares a la paret del fons a la fase 12.

En aquesta imatge del retrat complet, es mostra com s'han pintat les zones a l'ombra del terra de rajoles.

També s'han pintat les zones a l'ombra de la taula, les àrees clares i les àrees fosques de la paret del fons i el perímetre de dins del quadre.



13- Diumenge 11 de desembre del 2011 17:15. Imatge del retrat durant la fase 12 de color.

6.3 FASE 13 DE COLOR.

En la següent imatge es pot veure com s'han pujat els punts de llum a les rajoles del terra, que hi ha en primer terme, per davant de la taula i que estan a l'ombra, tot i això s'han pujat els punts de llum amb blanc de zinc 70% mesclat amb una mica de blau de Prússia 30%. La intervenció s'ha dut a terme amb pintura directa però mesclada amb força mèdiu per a les rajoles allargades



Per a les rajoles hexagonals, que són de color verd fosc, s'han aplicat capes de color verd amb una mescla de blau de Prússia 60% i ocre groc 40%. Per a zones menys fosques amb blau de Prússia 60%, ocre groc 30% i groc de cadmi clar 10%.

14- Detall de zones il·luminades i zones a l'ombra del terra de rajoles.

També s'ha aplicat una capa per enfosquir la taula que hi ha en primer terme, amb una mescla de blau de Prússia 80% i una mica de negre 20%, molt diluïts amb mèdium. La capa diluïda s'ha aplicat en general per a les potes de la taula, per sobre de les zones il·luminades i les zones a l'ombra. Les zones a l'ombra queden intensificades i més fosques com es pot veure en la imatge 15.

Per a la planta, s'han aplicat punts de llum a les fulles, amb blanc de zinc 60% barrejat amb blau de Prússia 40%, exactament s'han aplicat aquests punts de llum per a la part de les fulles que estan a l'ombra, és a dir a contrallum respecte del focus de llum del quadre.



15- Detall de les potes de la taula.



16- Detall del gerro i la planta.

Per als objectes que hi ha representats a sobre de la taula, els canelobres i la campaneta; s'han aplicat alguns punts de llum amb blanc de zinc 85%, tacat amb vermell de cadmi mitjà 10% i groc de cadmi clar 5%. També s'han pintat alguns punts foscos, amb una barreja de terra de Siena natural 40%, vermell de cadmi 40% i afegint negre 20%.



17- Detall dels objectes de la taula per a la **fase 13'**

Per a les carnacions s'han pintat les zones il·luminades amb una barreja de blanc de zinc 65%, ocre groc 15%, una mica de vermell de cadmi mig 15% i un 5% de groc de cadmi clar intervencions que es poden veure a la regió de la galta dreta segons el sistema de referència de la noia del retrat.

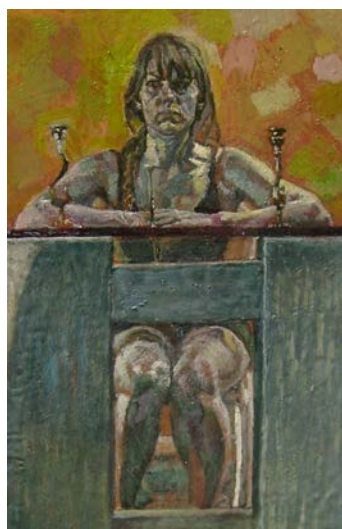
Els punts de llum més intensos, s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 85%, groc de cadmi clar 10% i vermell de cadmi mig 5%. Altres punts de llum intensa amb una barreja de blanc de zinc 85% amb blau de Prússia 10% i vermell de cadmi mig 5% com per exemple a sota del nas o a la galta esquerra segons el sistema de referència del personatge.

Les zones a l'ombra de les carnacions del rostre, amb veladures d'una mescla de carmí 50%, blau de Prússia 25%, blanc de zinc 20% i negre 5%. Aquesta mescla aplicada molt diluïda a les cavitats oculars, a ambdós costats del nas i per sota de la boca del personatge. En alguns punts al rostre, també afegint intervencions directes amb ocre groc, com es veu més clarament a sota del nas del personatge a la imatge 19.

Pel vestit s'han aplicat algunes taques fosques amb carmí permanent 30% amb blau de Prússia 50% i negre 20%. Així es mostra a la imatge 18.

Pel cabell amb la mescla de terra d'ombra torrada 60%, amb ocre groc 20% i vermell de cadmi mig 20% s'han pintat zones fosques als nusos de la trena. Per a zones clares de la trena amb una barreja de terra de siena 50%, ocre groc 30% i una mica de blanc de zinc 20%. Per als punts de llum de la trena amb una mescla de blanc de Zinc 80% ocre groc 10% i groc de cadmi clar 10%.

El cabell del cap per a zones fosques amb una barreja de terra d'ombra torrada 80% i vermell de cadmi mig 20% aplicat diluït. Els punts de llum del cabell, s'han pintat amb la mescla de blanc de zinc 40%, terra d'ombra torrada 30% mesclat amb ocre groc 30%. Així es pot veure a la imatge 19.

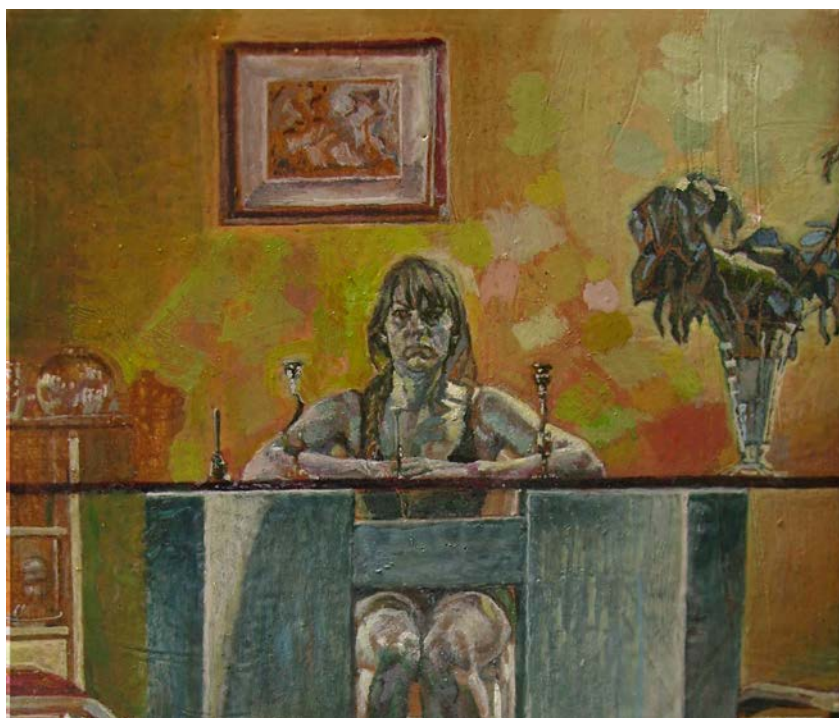


18- Detall de la imatge amb la figura.



19- Detall del cabell i el rostre durant la fase 13.

La paret del fons s'ha intervingut amb una mescla de vermell de cadmi mig 10%, ocre groc 10%, blanc de zinc 70%, groc de cadmi clar 10% per a la zona més il·luminada amb intervencions en forma de taques locals, amb tons diversos variant les concentracions. També al voltant del focus de llum amb una mescla de vermell de cadmi mig 5%, ocre groc 15%, blanc de zinc 70% i groc de cadmi fosc 10%.



20- Detall de les zones clares i fosques a la paret del fons a la fase 13 de color.

Amb ocre groc 10%, blanc de zinc 70% i carmí 20% alguns roses foscos per a la zona entre la noia i la planta representant els feixos de llum¹ que emanen del focus de llum.

També a la mateixa zona intervencions directes amb ocre groc sol o bé ocre groc 50% mesclat amb blanc de zinc 50%.

Per a les zones fosques de la paret del fons per sobre i per sota de la peixera s'ha pintat amb una barreja de terra de siena natural 60% amb ocre groc 40%.



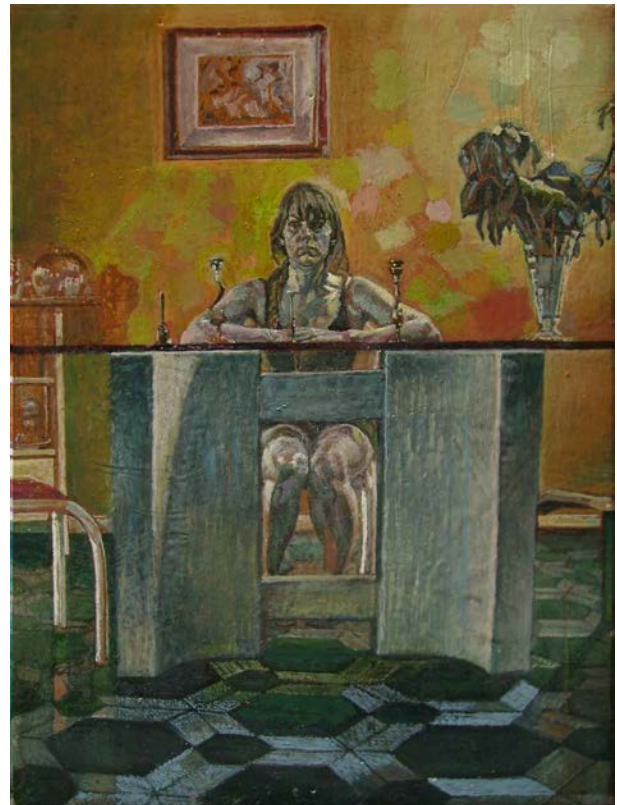
21- Detall del quadre. a la fase 13 de color.

El perímetre blanc del quadre del fons de la paret ha estat pintat amb roses, una mescla de blanc de zinc 60%, carmí permanent 35% i una mica de negre 5%. Per dins del perímetre blanc, s'ha pintat l'escena del quadre amb diverses intervencions directes.

En la següent imatge del retrat es mostra com s'han dut a terme els següents passos, com s'han pujat els punts de llum a les rajoles del terra que hi ha en primer terme que estan a l'ombra per davant de la taula. S'ha enfosquit la taula que hi ha en primer terme.

Per a la planta, s'han aplicat punts de llum a les fulles. Per als objectes que hi ha a sobre de la taula, els canelobres i la campaneta, s'han aplicat alguns punts de llum.

Per a les carnacions s'han pintat les zones il·luminades i les zones a l'ombra. Pel cabell s'han pintat els nusos de la trena i el cabell. També s'han pujat els punts de llum del cabell.



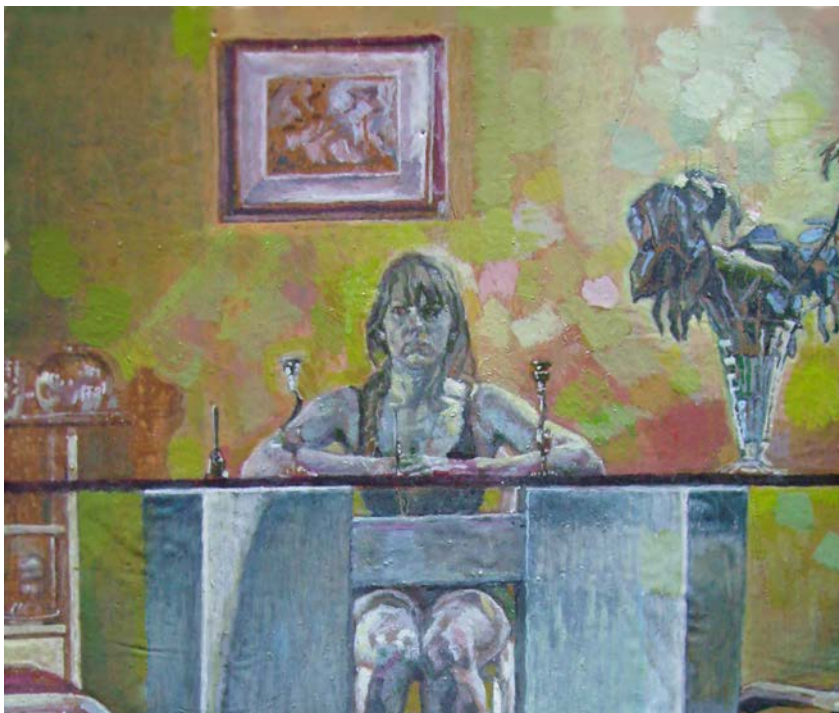
22- Dilluns 2 de gener de 2012 02:43. Imatge del retrat a la fase 13 de color .

Per a la paret del fons, s'han pintat les zones il·luminades i les menys il·luminades que representen els feixos de llum. També s'han pintat les zones fosques de la paret del fons, l'escena del quadre i el perímetre blanc.

1. En el cas de construir o representar mitjançant taques aïllades com a mètode amb veladures de retoc, per a representar la llum, esdevé un pas enrere respecte a tal com estava representada en la imatge anterior, des del punt de vista que aquestes intervencions trenquen la solució de continuïtat de la representació de la llum, la fragmenten. La suavitat en la degradació dels diferents tons que s'havia assolit en la darrera imatge, es veu ara retallada per taques que posteriorment s'hauran d'homogeneïtzar mitjançant capes més globals per a la paret del fons.

6.4 FASE 14 DE COLOR.

Durant la següent fase s'ha continuat aplicant color en forma de veladures de retoc o taques aïllades, que representen els feixos de llum que emanen del focus de llum a la paret del fons per sobre de la peixera i també per sota del vidre de la taula entre l'armari del fons i la taula en primer terme, amb una barreja d'ocre groc 90% amb blau de Prússia 10%.



23- Detall de les zones clares i fosques a la paret del fons a la fase 14 de color.

Per a les potes de la taula central, s'han aplicat per a zones clares veladures de blanc de zinc 90% amb una mica de blau de Prússia 10%. També s'ha dut a terme el mateix pas per a algunes zones fosques. Les zones més fosques no s'han cobert. Alguns punts de llum s'han intensificat amb blanc de zinc.

També s'han pintat zones de color amb blanc de zinc 60%, una mica d'ocre groc 35% i blau de Prússia 5%. Aquesta temptativa del tot arriscada de representar mitjançant veladures de retoc, en aquesta intervenció, mostra en la imatge un desconcert total, ja que no es regulen els paràmetres d'expressió del color amb el color general de la taula.



24- Detall de les potes de la taula.

A terra, s'han pujat els punts de llum de les rajoles allargades, que estan a zones il·luminades del terra, davant de l'armari; amb blanc de zinc 70% mesclat amb una mica de blau de Prússia 30%. I també a la resta de rajoles allargades.

En algunes formes hexagonals del terra s'ha decidit començar a dibuixar els contorns de les rajoles que les constitueixen, tot fent un pas més en la definició de la imatge amb blanc de zinc 70%, mesclat amb una mica de blau de Prússia 30%. També s'han aplicat capes de color d'una mescla de blau de Prússia 60% blanc de zinc 20% i negre 20%, en forma de degradats.



25- Detall de zones il·luminades i zones a l'ombra del terra de rajoles.

S'han pintat veladures de blanc de zinc 90% amb una mica de carmí 10% per a les carnacions, molt diluïdes, i també per al cabell. S'han pintat alguns punts de llum al tòrax de la noia, amb pintura més directe, emprant la mateixa mescla, com per exemple per sobre de la mà esquerra a la regió del pit, segons el sistema de referència del personatge.



26- Detall de la imatge amb la figura.



27- Detall del cabell i el rostre durant la fase 14.

En la següent imatge es pot veure el resultat després de representar els feixos de llum del focus de llum a la paret del fons. S'han pintat les potes de la taula que hi ha en primer terme.

A terra, s'han pujat els punts de llum de les rajoles allargades. En algunes formes hexagonals del terra s'ha començat a dibuixar els contorns de les rajoles.

S'han pintat les carnacions, el cabell i alguns punts de llum al tòrax.



28- Dilluns 26 de Desembre de 2011 17:23 Fase 14 de color.

6.5 FASE 15 DE COLOR.

A continuació durant la fase 15 de color es pot veure com s'ha continuat aplicant color en forma de veladures de retoc o taques aïllades.

Previament s'ha pintat per a la paret del fons, a la regió esquerra del retrat segons el sistema de referència del espectador amb una mescla de color rosat aplicada diluïda però de forma cobrent amb groc de cadmi fosc 40%, blanc de zinc 40% i vermell de cadmi mitjà 20%.

Tot representant els feixos de llum que emanen del focus de llum a la paret del fons per a la mateixa regió, amb intervencions aïllades amb una mescla de terra de Siena 10 %, ocre groc 60% i una mica de vermell de cadmi mitjà 30%. En aquest cas per a la zona de la paret menys il·luminada que hi ha a la banda esquerra del quadre, respecte al punt de vista de l'espectador, però també a la dreta i per sota del quadre.



29- Detall de les zones clares i fosques a la paret del fons a la fase 15 de color.

Amb una mescla de carmí 20%, terra d'ombra torrada 20% blanc de zinc 40% i negre 20%, amb pintura directa, s'ha dessaturat els tons de blau intens a les formes hexagonals mitjançant aquesta mescla grisosa.

També s'han aplicat veladures amb una mescla de blanc de zinc 75% vermell de cadmi mitjà 10%, groc ocre 5%, groc de cadmi clar 10% per a les carnacions del rostre i el coll del personatge, aquestes molt diluïdes.



30- Detall de zones il·luminades i zones a l'ombra del terra de rajoles.



31- Detall de la imatge amb la figura.

A la següent imatge es pot veure el resultat final després de representar els feixos de llum que emanen del focus de llum a la paret del fons, per a les zones de l'esquerra menys il·luminades.

S'han dessaturat els tons de blau intens a les formes hexagonals de les rajoles del terra.

després s'han pintat les carnacions del personatge per a la zona del coll .

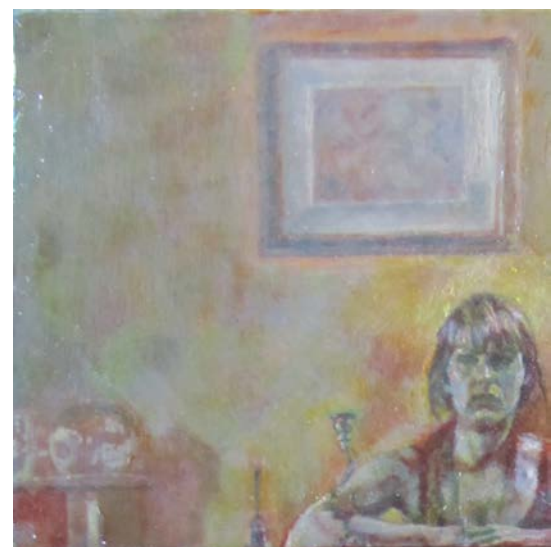


32- Dissabte 4 de febrer de 2012 21:34. Fase 15 de color.

6.6 FASE 16 DE COLOR.

A la següent imatge es pot veure un detall de les masses d'aire gris del fons. Amb la juxtaposició de veladures de blanc grogós i veladures de gris, aquestes darreres amb una mescla de blanc de zinc 80% i negre 20%, de manera que amb aquestes es representen les masses d'aire circumdant, deixant entreveure el fons ocre.

El focus de llum s'ha cobert amb veladures de blanc grogós amb una mescla de blanc de zinc 80% i groc de cadmi clar 20%.



33- Detall de grisos a la paret del fons.

Les zones que es volen preservar a l'ombra, s'han velat amb una mescla de vermell de cadmi mig 70% i una mica de carmí 30%, aplicat molt diluït com ara als peus de la taula que hi ha en primer terme i a l'ombra que projecta la taula a sobre del terra. També s'han velat els relleus ossis de la noia als braços avantbraços i colzes, així com als genolls cuixes i cames. També als pits, tòrax, cabell i ombres al coll. Al rostre s'han aplicat igualment per al nas llavis i cavitats oculars.



34- Detall de les ombres a les potes de la taula i l'ombra que projecten a terra.



35- Detall de les zones a l'ombra per al rostre, braços i tòrax.



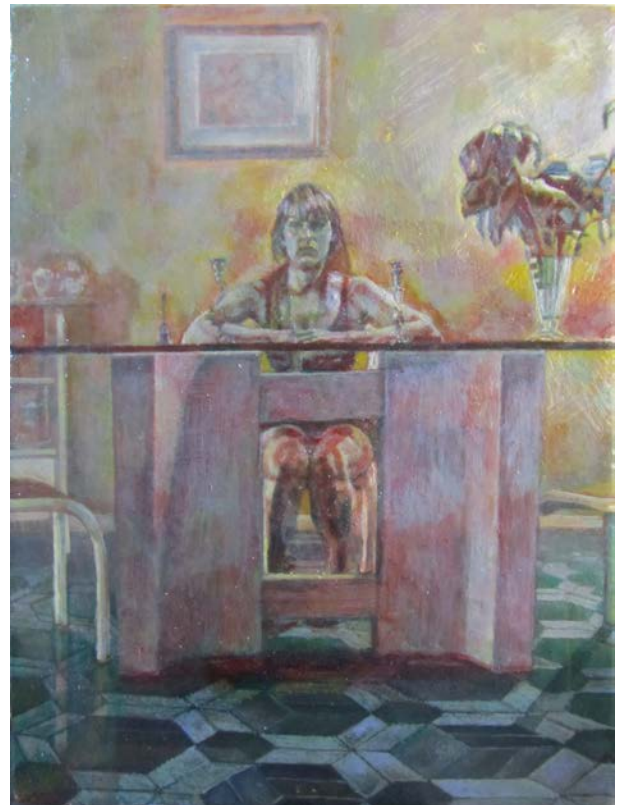
36- Detall de les zones a l'ombra per a les cames.

Aquest és el resultat complet del retrat amb les masses d'aire circumdant representades.

Les zones escalfades per a l'ombra als peus de la taula i l'ombra que projecta a sobre del terra.

També s'hi han escalfat relleus ossis de la noia als braços, avantbraços, colzes, així com als genolls, cuixes i cames.

També als pits, al tòrax, cabell i ombres del coll. Al rostre s'han aplicat igualment per al nas, llavis i cavitats oculars.



37- Dijous 16 de Febrer de 2012 16:29. Fase 16 de color.

6.7 FASE 17 DE COLOR.

Durant la següent fase es pot veure com s'ha apujat el to a la paret del fons. S'han atenuat les masses d'aire les quals s'havien representat amb blanc de zinc en juxtaposició de masses càlides i masses fredes. I en algunes zones com al voltant dels objectes i al voltant de la figura, s'han deixat com a reserva. S'ha emprat per a pintar la paret del fons, una mescla de color Siena natural 70% i vermell de cadmi mitjà 30% aplicat molt diluït a sobre de les masses d'aire. Ara aquestes ens apareixen més integrades en l'escena.



38- Detall de les zones clares i fosques a la paret del fons a la fase 17 de color.

Per al quadre de la paret del fons, s'ha aplicat una veladura amb una mescla de terra de Siena natural 60% amb carmí permanent 40% per al marc del quadre.

El perímetre blanc del quadre, s'ha pintat amb veladures amb una mescla de Siena natural 30%, amb carmí 40% i blau de Prússia 30% aplicades molt diluïdes. El contorn intern del perímetre blanc, s'ha intensificat amb blanc de zinc. També per a les figures que hi ha pintades a dins del quadre de la paret del fons, amb blanc de zinc 80% i una mica de blau de Prússia 20% emprant pintura més directe per a l'aire circumdant entre les figures representades a l'escena.



39- Detall del quadre. a la fase 17 de color.

Les zones il·luminades de les rajoles del terra que hi ha a l'esquerra de la taula, amb una mescla de blanc de zinc 70%, ocre groc 20% i negre 10% aplicat molt diluït.

S'han intensificat els punts de llum de les potes de la cadira de l'esquerra (segons el sistema de referència de l'espectador), amb blanc de zinc aplicat directament. També per a l'armari del fons i la vaixella s'ha dut a terme el mateix, però sense tanta intensitat. Amb una mescla de color gris morat una mescla de blanc de zinc 65%, negre 5% i carmí 30%, s'han pintat les zones fosques i contorns de la vaixella de l'armari.

Per a les zones poc il·luminades de les potes de la taula, que hi ha en primer terme, s'han enfosquit amb una mescla de siena natural 60% i vermell de cadmi mitjà 40% aplicat diluït. S'han apujat alguns punts de llum per a les potes de la taula, que hi ha en primer terme i per al contorn superior del perfil del vidre, emprant una mescla de blanc de zinc 95% i carmí 5%.



40- Detall de l'armari i la vaixella a la fase 17.



41- Detall de les potes de la taula. Fase 17 de color.



42- Detall de la imatge amb la figura.

Amb la mateixa mescla, s'han pintat algunes ombres a les carnacions del personatge, per al rostre, cabell, tronc, braços i cames. Amb la mescla de carmí 60% i negre 40% aplicada diluïda, s'ha dibuixat al rostre els contorns dels ulls, cabell, nas i llavis. També s'ha pintat el blanc dels ulls amb un blanc rosat amb la mescla de blanc de zinc 80% i carmí 20% aplicada ben diluïda.

Pel cabell i la trena s'han apujat les zones il·luminades amb blanc de zinc 60%, una mica de Siena natural 20% i ocre groc 20%. Els punts de màxima llum, amb blanc de zinc 85% ocre groc 10% i groc de cadmi clar 5%.

S'han pintat alguns punts de llum pel rostre, tòrax i el braç esquerre de la noia. Amb blanc de zinc 85%, una mica de groc de cadmi clar 10% i carmí 5% pel braç esquerre, i amb blanc de zinc 90% amb carmí 10% en altres punts al tòrax i rostre.

Pel gerro de la planta, també s'han pujat els punts de llum amb blanc de zinc 90% amb ocre groc 5% i groc de cadmi clar 5% a les zones il·luminades d'aquest directament pel focus de llum, tot perfilant les llums que ja es tenien. Alguns contorns de les fulles de la planta que estan a l'ombra, s'han redibuixat amb blanc de zinc 70% i blau de Prússia 30%, en altres zones també amb blanc de zinc 70% carmí 15% i blau de Prússia 15%.



43- Detall del gerro i la planta.

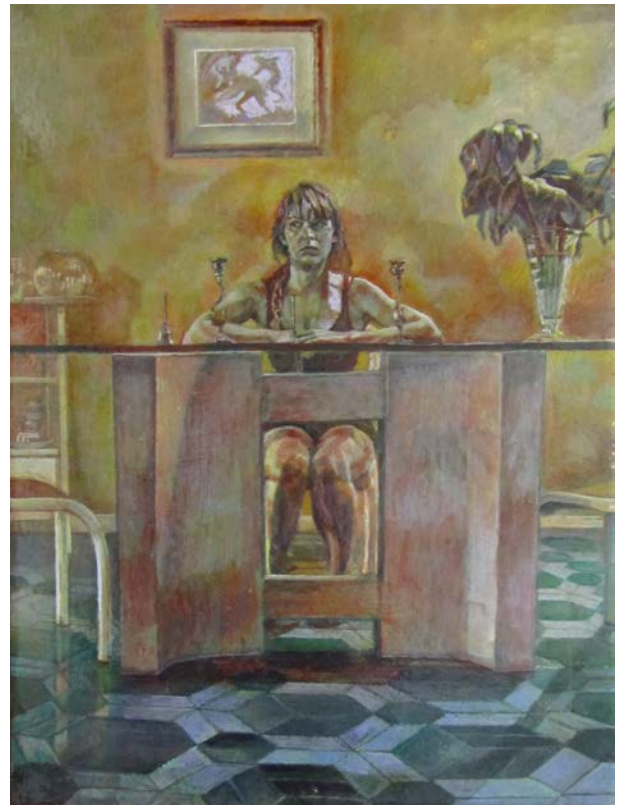
I també s'han pintat algunes zones fosques entre les fulles de la planta amb blau de Prússia diluït amb mèdium.

En aquesta imatge es pot veure el resultat de la imatge completa després d'atenuar les masses d'aire, apujar el to a la paret del fons, apujar el to al marc del quadre, pintar el perímetre i també pintar l'escena al quadre de la paret del fons.

També s'han pintat les zones il·luminades de les rajoles del terra i s'han intensificat els punts de llum de les potes de la cadira de l'esquerra.

S'han pintat les zones fosques i contorns de la vaixella de l'armari.

S'han enfosquit les zones poc il·luminades de les potes de la taula que hi ha en primer terme. S'han pujat alguns punts de llum per a les potes de la taula.



44- Dimecres 29 de febrer del 2012 19:22

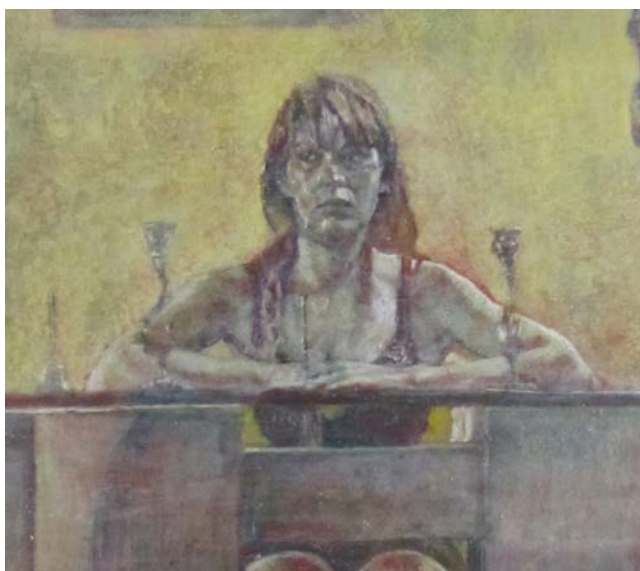
Per a la figura s'han pintat algunes ombres i punts de llum a les carnacions , s'han dibuixat al rostre alguns contorns. Per al cabell s'han pujat els punts de llum.

Per al gerro de la planta, també s'han pujat els punts de llum i s'han redibuixat contorns a les fulles de la planta. Fins aquí la fase 17.

6.8 FASE 18 DE COLOR.

Durant la següent fase es pot veure com s'ha aplicat una capa de blanc grogós que separa la figura del fons, en aquest pas es produeix un canvi amb el mèdiem emprat i també un gir en el mètode per pintar, donat que si bé fins ara s'intentava pintar la imatge resultant mitjançant la juxtaposició de masses d'aire o mitjançant el retoc directe, en aquest punt el mètode per pintar consisteix a imprimir una alternança de capes de llum i capes de color.

En la imatge es pot veure una capa de blanc de zinc 90% mesclat amb groc de ferro 10%. El pigment barrejat amb aigua per una banda preparat en un envàs a part, en forma pastosa, es mescla amb una mica de tremp d'ou, una mica d'oli de llinassa al 2-3% i s'aplica amb un pinzell en forma pastosa, després es retiren els excessos de pintura amb un pinzell amb forma de ventall.



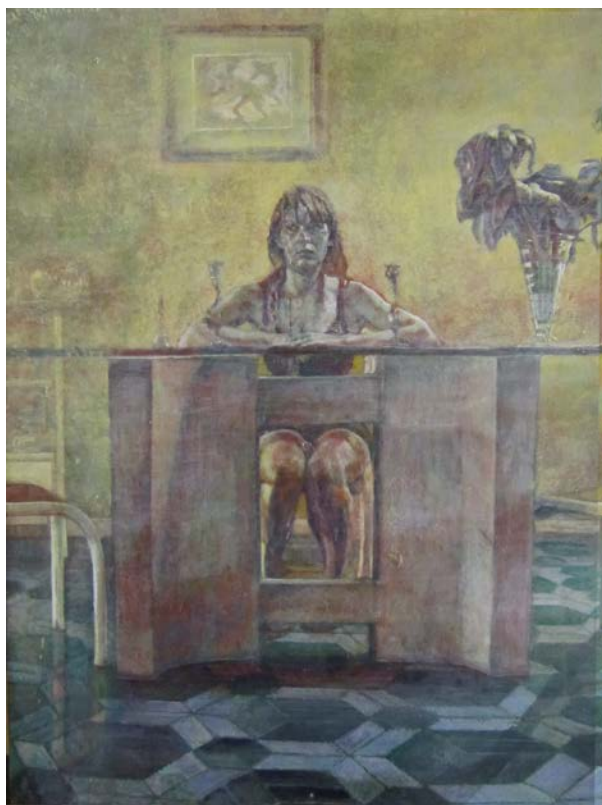
Per manca d'informació sobre com aplicar la capa de traducció a blancs, o capa lumínica, s'ha aplicat en aquest cas només per al fons, però durant la següent fase es desenvolupa el mètode d'emplomat i traducció a blancs per apujar el grau de llum tot modulant les diferències de to per a tota l'escena i no només per a una regió com en aquest cas durant la fase 18.

45- Detall de la capa de blanc grogós per al fons. Amb figura i fons ben diferenciats.

Aquí es mostra la imatge del retrat complet amb la capa de blanc grogós per al fons. A partir d'aquest moment amb el canvi metodològic que s'ha dut a terme, la visualització de les imatges mostren un altre creixement de la imatge.

Durant el pas de les imatges es mostren canvis decidits, mitjançant grans àrees de color i els colors apareixen més vius i més lluminosos.

Quan el creixement de la imatge es realitzava seguint un mètode de retoc directe, el pas de les imatges mostra un creixement de la imatge difús i els colors més estridents o més grisos.



46- Divendres 20 de Desembre del 2013 19:22

6.9 FASE 19 D'EMPLOMAT.

A continuació es pot veure com s'ha aplicat una capa d'emplomat per al retrat. La pintura que s'ha emprat per a desenvolupar aquesta fase és tremp d'ou, amb poc oli de llinassa menys que en la proporció d'una mescla per a realitzar una traducció a blancs com la descrita a la fase anterior, o sigui menys de 2-3%, o sigui 0,5-0,3% aproximadament és la quantitat ideal d'oli de llinassa més o menys, que s'ha d'afegir a la mescla de color blanc de zinc 90%, mesclat amb groc de ferro 10% i tot barrejat amb el mèdiu que és emulsió d'ou.

Donat que la trama de ratlles s'ha d'aplicar amb pintura magra i amb acció de cobertura, per això s'empra el tremp a l'ou, la discontinuïtat entre espai i ratlla, és la trama que es vol generar per a descriure visualment la continuïtat d'una superfície representada.

S'aplica el tremp d'ou magre, amb la mescla anterior blanc de zinc amb una mica de groc de ferro (hidròxid de ferro sintètic). S'asseca en poc temps en unes hores, si té poca quantitat d'oli de llinassa.

En aquest cas els elements constituents de l'emplomat són punts, però l'ideal per a representar el volum de la forma seria emprar ratlles petites amb les quals es poden fer trames, amb direccions diferents que configuren un emplomat més versàtil a l'hora de definir el volum.



47- Detall de la figura i el fons amb la capa d'emplomat en forma de punts

En el cas de la taula que hi ha en primer terme s'havia començat a fer d'aquesta manera, és a dir amb ratlles petites per desenvolupar la capa d'emplomat.

Es va desestimar perquè en aplicar les ratlles de l'emplomat a sobre de les formes de detall, aquestes s'haurien desvirtuat donat que parlem d'un retrat de dimensions força petites 50 x 37,5 centímetres.

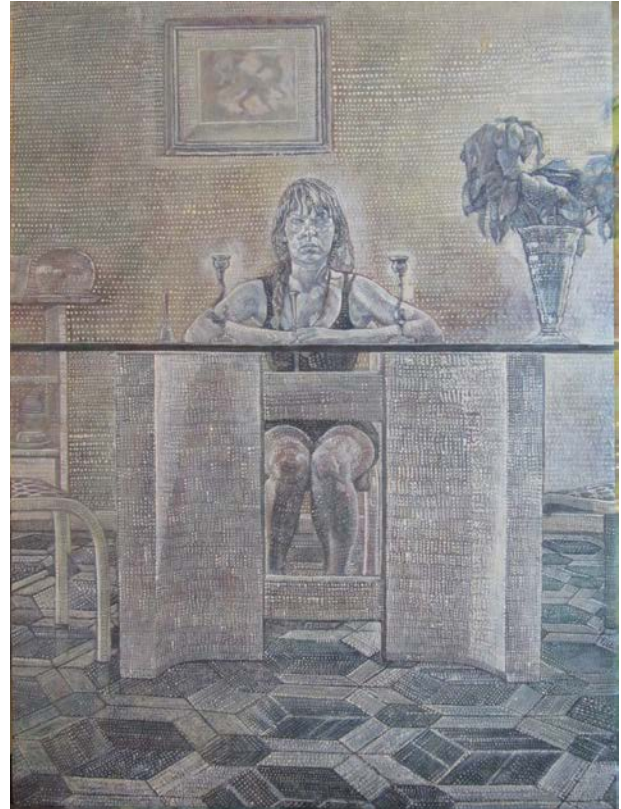
Es va decidir aplicar a sobre de la trama que ja s'havia començat a desenvolupar de petites ratlles, un emplomat amb punts més adequat en aquest cas pel retrat en curs, pels petits detalls.



48- Detall de les potes de la taula amb l'emplomat en forma de punts a sobre de l'emplomat en forma de ratlles.

També en aquest cas s'ha decidit així per no confondre's emprant direccions diferents en la trama. Fent servir punts, per no desvirtuar el caràcter unitari que ja s'havia assolit.

En la imatge es mostra el retrat complet després d'aplicar-hi una capa d'emplomat per a tot el retrat.



49- Diumenge 1 de febrer del 2015 19:22

6.10 FASE 20 DE TRADUCCIÓ GENERAL.

Durant la següent fase a continuació, es pot observar com s'ha aplicat una capa de traducció general, emprant tremp a l'ou molt greixós amb un 10% d'oli a la mescla de color anterior, aplicat de forma pastosa i deixant les línies de contorn com a reserva, després amb un pinzell en forma de ventall s'ha procedit a buidar els gruixos de la capa, treballant per àrees delimitades pel dibuix. Primer s'aplica en una àrea i després es buida, així successivament



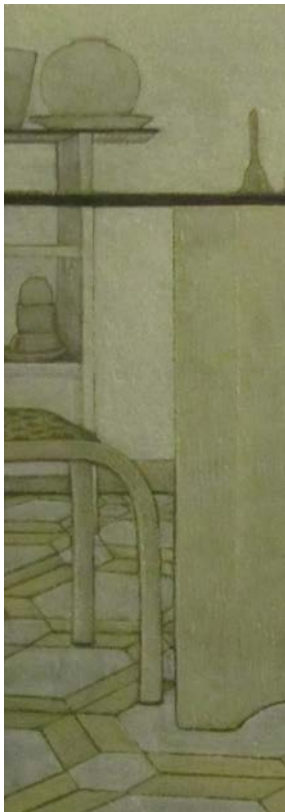
50- Detall del quadre. A la fase 20 de traducció general.

Com es pot veure al detall de la fotografia del retrat, posteriorment a la capa de traducció amb blancs, s'hi ha aplicat una capa de vermelló² diluït amb mèdium, en algunes parts, com ara el marc del quadre que hi ha penjat al fons, el cabell de la noia, els canelobres i la campana que hi ha a sobre de la taula en primer terme, i al tapís de les cadires.

2. Aquest color no figura a la llista de colors.



51- Detall dels objectes de la taula els canelobres i la campaneta. a la fase 20 de traducció general.



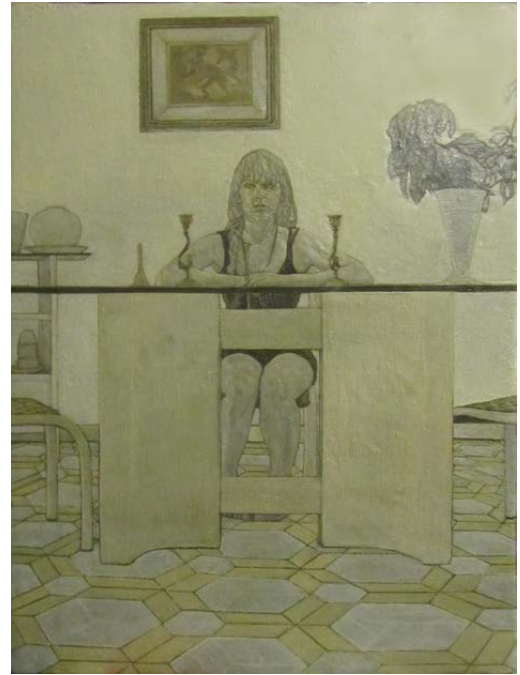
52- Detall del tapís de la cadira de l'esquerra.



53- Detall del tapís per a la cadira de la dreta.

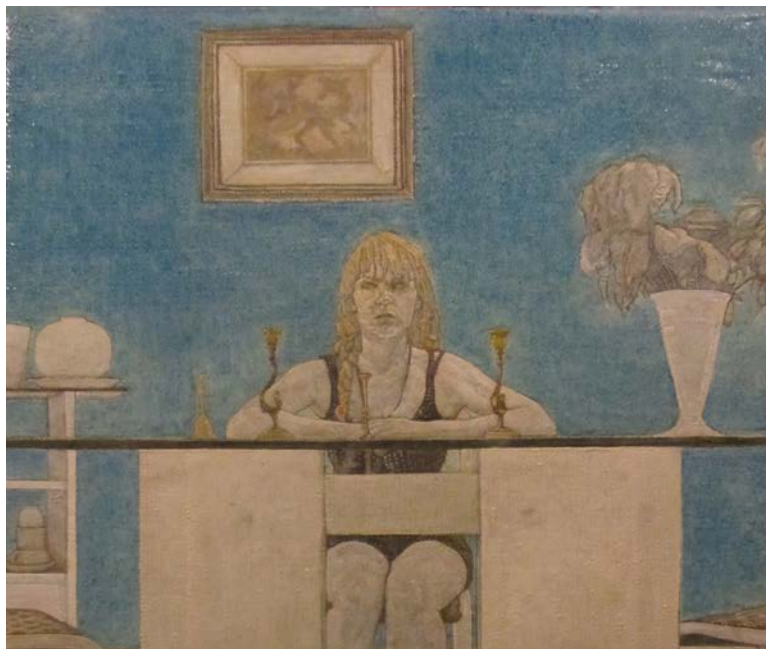
En aquesta imatge pel retrat complet es pot apreciar la capa de traducció general per a tot el retrat, excepte pel vestit, que s'ha mantingut com a reserva durant la capa d'emplomat.

També algunes zones escalfades a on s'ha apujat el to del color com al marc, objectes de sobre de la taula i els tapissos de les dues cadires.



54- Diumenge 24 de gener 2016 06:19

6.11 FASE 21 DE COLOR.



55- Detall de la paret del fons a la fase 21 de color.

Durant la següent fase s'aplica color, es procedeix amb una capa de color blau ceruli³ per a la paret del fons, aquesta amb pigment blau ceruli diluït amb oli de llinasa i vernís de damar.

3. Aquest color no és troba a la llista de colors.

També s'hi han aplicat capes de color per als objectes que hi ha a la taula en primer terme, es a dir, per als canelobres i la campana; amb vermelló diluït amb el mateix mitjà. I també per al cabell del personatge, amb el mateix color.

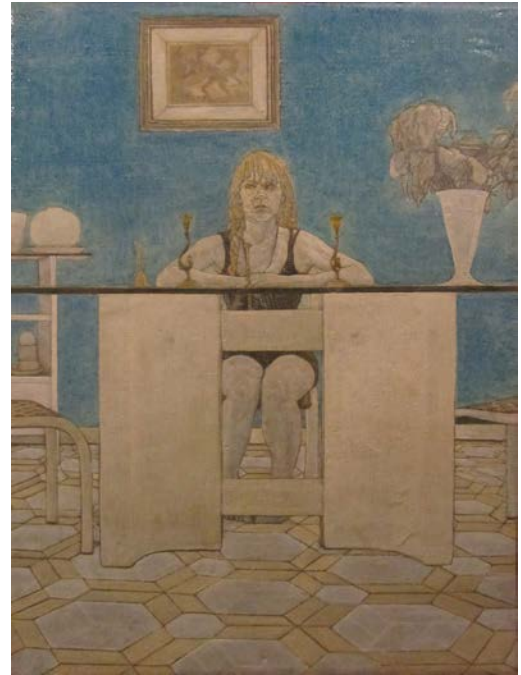


56- Detall dels objectes de la taula pels canelobres i la campana. A la fase 21 de traducció general.



57- Detall del cabell i el rostre durant la fase 21.

En la imatge següent, es mostra el retrat complet, després d'aplicar una capa de color per al fons, i per als objectes que hi ha a la taula en primer terme.



58- Divendres 12 de febrer 2016 06:19

6.12 FASE 22 DE COLOR.

En la següent imatge es pot veure com s'ha aplicat sobre la paret del fons, una nova capa de blau ceruli, amb oli de llinassa i vernís d'amar.



59- Detall de la paret del fons a la fase 22 de color.

Pel cabell del personatge, s'ha aplicat una capa de vermelló diluïda amb mèdium i pel vestit s'ha aplicat una traducció a blancs (blanc de zinc 90% mesclat amb groc de ferro 10%), però amb el mèdium que s'ha esmentat al paràgraf anterior; donat que encara es podia veure els punts de l'emplomat i durant la fase d'emplomat s'havia deixat com a reserva.



60- Detall del cabell i el rostre durant la fase 22 de color.



61- Detall de traducció a blancs per al vestit. Durant la fase 22 de color.

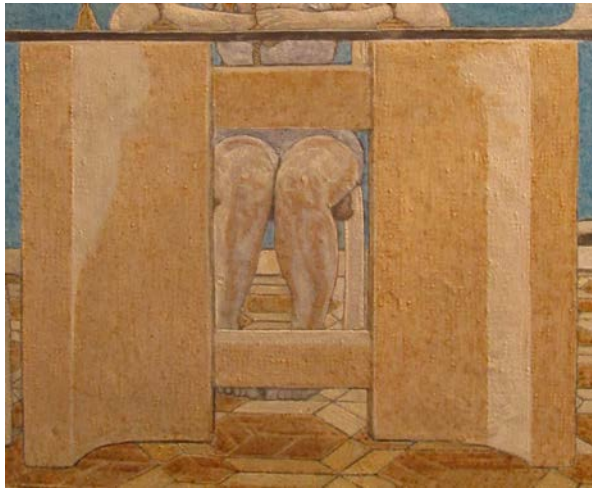
Pels objectes de la taula en primer terme, s'han intensificat algunes part fosques amb vermelló 80% barrejat amb terra de Siena 20%. També s'han pintat alguns punts de llum amb blanc de zinc 90% mesclat amb groc de ferro 10%.



62- Detall dels objectes de la taula pels canelobres i la campana. A la fase 22 de color.

Per a les potes de la taula, s'han pintat les zones que no estan il·luminades amb vermelló 60% barrejat amb terra de Siena 40% i aplicat ben diluït per a zones a l'ombra.

Per al marge del vidre de la taula que està en primer terme, s'ha pintat la vora del vidre que està il·luminada amb blanc de zinc 90% mesclat amb groc de ferro 10%.



63- Detall de les potes de la taula a la fase 22 de color.

Per a la cadira de l'esquerra s'han apujat els punts de llum amb blanc de zinc 90% mesclat amb groc de ferro 10%.



Per a l'armari del fons i la vaixella, s'han apujat els punts de llum amb blanc de zinc 90% mesclat amb groc de ferro 10%. I per a zones més fosques s'ha pintat amb una mescla de blau de Prússia 40% amb carmí 60% aplicat molt diluït amb mèdium .

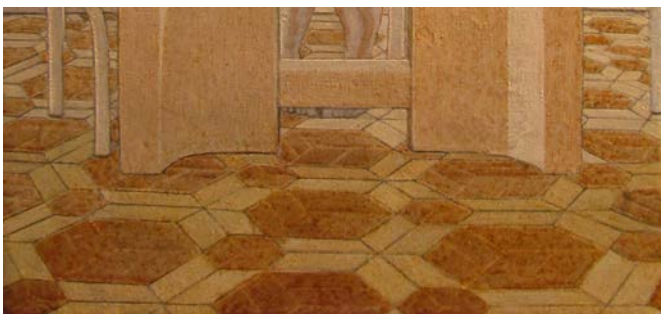
64- Detall del tapís de la cadira de l'esquerra, l'armari i la vaixella a la fase 22 de color.



Per a la planta s'ha aplicat una capa de color amb un verd clar molt lluminós força diluït amb mèdium.

65- Detall del gerro i la planta. Durant la fase 22 de color.

Per a les rajoles del terra amb forma hexagonal, s'han pintat amb terra verda 40% barrejada amb terra de Siena 60%. Per a les rajoles allargades que hi ha a la meitat del terra que queda en primer terme, s'han aplicat veladures molt diluïdes amb una mescla de vermelló 60% amb terra de Siena 40%.



66- Detall de zones il·luminades i zones a l'ombra del terra. Durant la fase 22 de color.

En la següent imatge es mostra el resultat final després d'haver-hi aplicat una capa de color per a la paret del fons, també s'ha apujat el to intensificant-lo per als objectes de la taula en primer terme, els canelobres, la campaneta i el cabell de la noia.

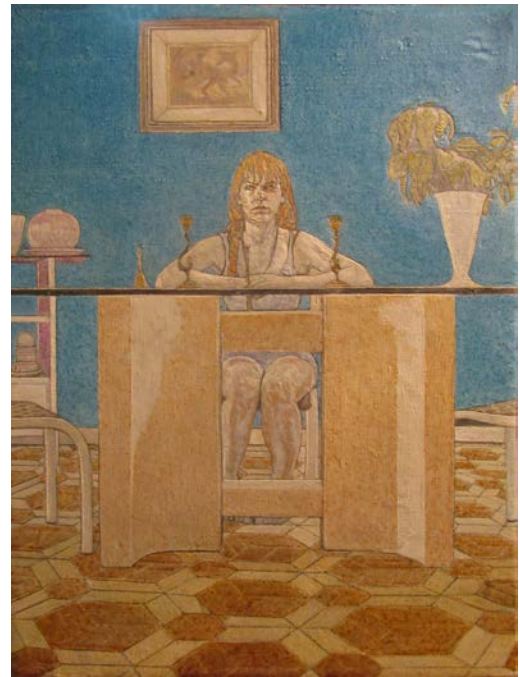
Per al vestit de la noia s'ha aplicat una traducció a blancs.

A la regió de les potes de la taula s'han pintat les zones que no estan il·luminades i per a la vora superior s'han apujat les llums.

Per a la cadira de l'esquerra, s'han apujat els punts de llum també per a l'armari del fons, la vaixella, i s'han pintat les zones fosques de la vaixella.

S'ha aplicat una capa de color per a la planta i per a les rajoles del terra tant les de forma hexagonal com les allargades.

Fins aquí el procés del retrat I del primer exercici.



67- Diissabte 14 de Maig del 2016 06:19

Tan aviat *Sebastiano del Piombo* en referència a l'obra *El Judici de Salomó*, com també *Tiziano* en el cas de *La fugida a Egipte*, en ambdós casos es permetien realitzar certs canvis de gran magnitud quan a la composició es refereix, sense precedents a la pintura Veneciana.

En el cas de *Tiziano* així es comenta al butlletí tècnic que emet la *National Gallery* en línia, es mostren aquestes rectificacions o penediments de la composició en la seva pintura, com es pot observar a les imatges de les radiografies amb raigs X. (**A. Roy. Et al.** 2013, p.33)

Tal com es va plantejar l'obra *La fugida a Egipte*, es varen començar a dibuixar les figures principals en primer terme. Per a les radiografies de raigs X, es veu com les figures es deixaven en reserva, les del primer plantejament o la primera composició a on el cel i el paisatge verd es van disposar en primer terme. Després de les primeres capes del paisatge, es tornen a disposar d'una altra manera les figures principals, i les de moltes altres que hi ha en el fons del quadre, fins al detall. (**A. Roy, et al.** 2013, p.33)

En el cas del fons pictòric, es comenta en el mateix butlletí que va ésser preparat amb *gesso* sol, com es pot confirmar a partir d'estudis de les seccions transversals de l'obra *La fugida a Egipte*.

Aquí se citen tres exemples que demostren el tipus de realització pictòrica en un sistema de capes, de manera que es pot observar la diferència entre la pintura Veneciana i el sistema pictòric de capes que es desenvolupa a la pintura Bizantina.

A la pintura Bizantina prenent com a exemple la pintura d'icones mitjançant la tècnica grega que desenvolupa el Dr. Trias a la tesi *Icona i Realitat*, no es permet canvis en la realització de la composició, en aquests exemples es mostra que en l'obra de *Tiziano* es reformulava la composició gairebé de l'obra sencera. També una altra diferència cabdal, consisteix en el fet que si bé a la pintura Bizantina se superposen capes de llum i capes de color, en el cas de la pintura de *Tiziano* es mescla el blanc amb altres colors és a dir, es mescla la llum amb el color i les intensificacions de color es duen a terme d'una forma menys regular.

El primer és una secció transversal de la muntanya de color blau de l'obra pictòrica *La fugida a Egipte*, a la part inferior de l'estructura de capes, sota múltiples capes de color porpra blau. Aquesta reposa en una pintura de color blau o blanc pàl·lid que està directament a sobre del guix. (A. Roy, et al. 2013, p. 33-34).

Així es podria dir que la intensificació per a la muntanya es du a terme per introducció d'un color nou a la capa de to base, ja que si la primera capa és de color blau, les restants són amb una mescla de color blau i vermell.

La muntanya està pintada amb atzurita i a sobre hi ha capes de restauracions amb una barreja d'atzurita amb una mica de laca vermella per donar una tonalitat porpra-blau. (A. Roy, et al. 2013, p. 34.)

El segon exemple, consisteix en una secció transversal del bou, a la dreta de la composició, en aquesta imatge de la secció transversal es pot apreciar les capes superiors de color terrós, que estan a sobre d'una capa pàl·lida i a sota hi ha el gesso.

La intensificació de color marró consta d'unes capes més baixes de color marró clar, després aquestes assumeixen una barreja de marró més fosc, amb pigments terra, una mica de negre, color groc amb mescla de plom i estany, i verdet (A. Roy, et al. 2013, p. 33.)

Així en aquest exemple, es pot parlar d'una intensificació en fosc, en el cas que s'afegeix negre als pigments terra en les capes superiors. És un sistema adequat per a intensificar les zones a l'ombra. De totes maneres en aquest exemple, es veu també que s'afegeixen altres colors com ara el verdet i el groc.

El tercer exemple de la mateixa obra, és una secció transversal de les mitges grises de la figura d'en Josep. En aquesta imatge de la secció transversal, es pot veure la capa superficial amb negre de carbó, a sobre d'una capa amb el verd clar de la primera capa del paisatge, per sota hi ha la capa de gesso. (A. Roy, et al. 2013, p. 36.)

Per al cas del cel en la mateixa obra, *Tiziano* emprà una petita quantitat de blau ultramar, barrejat amb blanc de plom, s'empra per a la part superior del cel i aquesta s'aplica a sobre d'una capa d'anyil i blanc, així com en altres obres *La família santa amb un pastor*, i també *El triomf de l'amor*. (National Gallery Technical Bulletin. 2013, p.34)

En aquest exemple es mantenen els colors de la mescla que són blau amb blanc encara que a la segona capa el color blau ultramar és sensiblement més fosc que no el color anyil que és un blau morat.

En el cas de la pintura *La fugida a Egipte*, en aquest document es comenta una imatge de la secció transversal del mantell de la Verge. La pintura de color blau fosc que s'empra per a una ombra i es pot veure a la part superior dreta de la secció transversal, conté atzurita amb una mica de blanc de plom i es troba a sobre de la pintura grisa de l'esquena de l'onagre. La pintura de color rosa i taronja que hi ha per sota d'aquesta, es comenta en el text que respon al color de la carn de la figura de Josep en el primer grup de figures, que també se superposa amb el primer verd pel paisatge. (A. Roy, et al. 2013, p.35)

En aquest exemple es mostra com *Tiziano* rectificava la composició general, aplicant pintura amb acció de cobertura per tal de tapar els penediments.

En el cas del mantell blau de la Verge també es va emprar el color atzurita. El blau no només se superposa amb l'espatlla de l'onagre, sinó també amb la mateixa vora del cap de la figura d'en Josep en el primer grup de figures. Diverses capes de pintura de color rosat carn es poden veure a la secció transversal. Aquestes es troben per sobre de la pintura verda del paisatge, ja que el cap es va ampliar lleugerament. La mostra de l'onagre era des d'un punt proper a la del mantell de la Verge, de manera que també s'inclou la pintura de color carn del cap de Josep, per sota de la fosca grisa marró. (A. Roy, et al. 2013, p. 34)

8 LA PINTURA A VAN DYCK

Segons es comenta al text de l'autor Ashok Roy, en el butlletí tècnic de la *National Gallery*, *Van Dyck* va treballar majoritàriament amb oli sobre llenç, a part d'algunes excepcions com són *el retrat de Cornelis van der Geest* i també l'obra *Charity*. Per acabats més precisos en el detall es realitzaven treballs a sobre de suport de fusta. Com és el cas de l'obra *Charity*, a on es representen les carnacions de manera que els degradats són molt suaus en les transicions entre les ombres i les zones il·luminades. (A. Roy. 1999, p.50.)

En els treballs sobre lona, pintava a sobre d'una imprimació, que poques vegades era de tons foscos, excepte treballs sobre suport de fusta. També aplicava fons dobles per a lona o tela, en els quals la capa superior era una mica d'ombra de color marró clar o una llum grisosa. Les imprimacions depenien del lloc d'origen. (A. Roy. 1999, p.50.)

En la secció transversal que es comenta al butlletí tècnic de la National Gallery, de l'obra *Retrat d'una dona i el nen*, en la mostra de la pintura gris fosc del vestit de la dona, el doble fons es compon d'una capa inferior de carbonat de calci barrejat amb oli i amb una mica de pigment de color terra. La capa superior està realitzada amb gris lluminós, composta de blanc de plom i carbó de llenya. (A. Roy. 1999, p. 51.)

En l'obra *Lady Elizabeth Thimbelby i Dorothy vescomtessa d'Andover*, la secció transversal de la mostra del vestit de setí d'or de *Lady Dorothy* té el doble fons configurat en una capa de color marró vermellós inferior amb el pigment de terra i carbonat de calci, la capa superior és d'un to gris marronós càlid. (A. Roy. 1999, p. 51.)

Aquest exemple és comparable als *fons dobles* que emprava *Rembrandt* a sobre de tela segons es comenta a l'obra *Rembrandt. Materials, mètodes i procediments de l'art*, encara que aquests són variables a la pintura de Rembrandt a sobre de tela la primera capa és de color ocre, amb una barreja de terra vermella amb un taronja vermellós, a sobre aplicava una capa de marró clar grisenc o groc mat, a sobre d'aquesta s'aplicava una capa de color negre per tenyir l'emprimació (cal veure el *Retrat a l'estadi oli resinós* a l'apartat *Els fons*). Aquest exemple posa en relació la pintura flamenca de *Van Dyck* i la del pintor neerlandès.

Amb l'estudi a ull nu de la superfície, comenta A.Roy que en la pintura de *Van Dyck* es pot valorar una pinzellada lliure i amb freqüència oberta de manera que la sub pintura es distingeix a través de la pintura de la superfície, així el dibuix subjacent en pintura fosca es pot veure en les unions, sovint quan la pintura no arriba als contorns, solen ser reforçats. (A. Roy. 1999.P, 52)

9 PRIMER EXERCICI / RETRAT II

9.1 DIBUIX.

A continuació es mostra el procés del *Segon retrat del tríptic*. La imatge que es mostra és el dibuix amb grafit a sobre de la fusta preparada, amb dimensions de 60 x 50 cm.



Per al dibuix s'ha aplicat prèviament una retícula amb cel·les d'un centímetre quadrat, com en el retrat anterior.

1- Dissabte 12 de novembre de 2011, 13:40.

S'ha començat a aplicar el color directament a sobre del dibuix, després d'aplicar-hi una capa amb vernís d'amar, que és el mèdiu que s'empra per a la realització de les fases de color. Per desconeixement, s'ha pintat a sobre del dibuix amb grafit, però a sobre del dibuix de grafit no es pot pintar, així ho desaconsella *Max Doerner*, ja que amb el temps, traspassa les capes de color fent-se visible.

9.2 COLORS EMPRATS.

- 020 **Blanc de zinc** (marca Dalbe-Huile-Atelier).
- 640 **Blau de Prússia**, (marca *start*) .
- 084 **Groc de cadmi fosc**, (marca *Dalbe-Huile fine classique- Pallio Sulbbide py35*).
- 081 **Groc de cadmi clar**, (marca *Dalbe-Huile fine classique-Pallio Sulbbide py35*).
- 131 **Ocre groc**- *Natural from oxide py 43- ·synthetic from oxide py 42.*
(marca *Dalbe-Huile fine classique -Pallio*).
- 167 **Carmí permanent**, *quinacridone pv 19- ·Quinacridone pr 206*
(marca *Dalbe-Huile fine classique -Pallio*).
- 228 **Vermell de cadmi mitjà**, *sulphoselenide PR108*
(marca *Dalbe-Huile fine classique- Pallio*).
- 492 **Terra d'ombra torrada**. *Calcined natural earth PBr 7*
(marca *Dalbe- Huile fine classique -Pallio*).
- 161 **Terra de Siena natural**. *Original natural-Earth PBr7*
(marca *Dalbe-Huile fine classique -Pallio*).
- 62 **Terra de Siena natural**, *pr 101/ PBK7/ Py 42 PY74 marca pintura oli Corfix*.

9.3 FASE 1 DE COLOR.

Els colors emprats són els mateixos que s'han emprat per al retrat anterior. Durant aquesta fase es pot veure com s'ha aplicat el color per a tota la superfície amb colors locals i amb intervencions per àrees o regions que no necessàriament corresponen a objectes representats.

Per a la noia del retrat s'han pintat alguns contorns de la figura, així com al cabell per sota del serrell; relleus a l'ombra del rostre, arrugues de la brusa i el mocador del coll, zones a l'ombra de les malles i del calçat; amb blau de Prússia diluït amb mèdiu.

Per a les malles s'ha emprat una mescla de terra d'ombra torrada 30%, amb ocre groc 70%, mescla diluïda amb mèdiu, per a ombres càlides i per a zones il·luminades. També en aquesta regió amb tons verd clar, amb una mescla de blau de Prússia 10%, groc de cadmi clar 15% i blanc de zinc 75%. Les zones il·luminades amb més intensitat de llum, amb blanc de zinc 95% i groc de cadmi clar 5%, mescla aplicada diluïda amb mèdiu i de forma cobrent. Així es mostra a la imatge 3.



2- Detall pel rostre cabell i brusa. Fase I de color.



3- Detall per a les malles. Fase I de color.

Els tons clars del cabell s'han pintat amb una mescla de groc de cadmi fosc 30%, amb blanc de zinc 30% i ocre groc 40%, mescla diluïda amb mèdiu però aplicada de forma cobrent. Per a les zones a l'ombra, afegint intervencions amb terra d'ombra torrada 70% i una mica de blau de Prússia 30%, mescla aplicada molt diluïda.

Les carnacions s'han pintat amb tons rosats violacis i tons rosats clars, emprant la mescla de blanc de zinc 70% amb blau de Prússia 15%, carmí permanent 10% i groc de cadmi clar 5%, mescla aplicada de forma velada per a tons violats. Amb la mescla de blanc de zinc 75%, vermell de cadmi mitjà 10% i groc de cadmi clar 5%, per a tons rosats velats al rostre. Els punts de màxima llum amb una mescla de blanc de zinc 95%, amb groc de cadmi clar 5%, mescla aplicada de forma cobrent.



Per al mocador del coll de la noia, s'ha pintat amb una mescla de terra d'ombra torrada 40%, amb terra de Siena natural 30% i carmí permanent 30%, mescla molt diluïda amb mèdium.

Per a la brusa s'ha emprat tons púrpura amb la mescla de blau de Prússia 15%, blanc de zinc 70%, carmí permanent 10% i una mica de groc de cadmi clar 5%, aplicat de forma cobrent per a les zones il·luminades. Per a les ombres de les arrugues, augmentant la proporció de blau de Prússia i de carmí a la mescla.

4- Detall per al mocador i la brusa. Fase I de color.

Per al calçat s'ha emprat color verd, una mescla amb blau de Prússia 10%, groc de cadmi clar 20% i ocre groc 70%. S'han pintat els contorns de les zones verdes i algunes ombres al calçat amb una mescla de terra d'ombra torrada 70% i blau de Prússia 30%, mescla aplicada molt diluïda per a zones més fosques.



5- Detall per al calçat. Fase I de color.



6- Detall pel sofà. Fase I de color.

Per a les zones del sofà il·luminades a la meitat dreta segons el sistema de referència de l'espectador, s'han emprat tons taronges per a zones clares, amb una mescla de groc de cadmi fosc 30%, groc de cadmi clar 5% i blanc de zinc 65%, mescla aplicada de forma cobrent i diluïda amb mèdium.

Amb tons vermells s'ha pintat per a zones a l'ombra, emprant vermell de cadmi mig 80%. Barrejat amb groc de cadmi fosc 20%, mescla diluïda amb mèdium i aplicada de forma velada.

Els punts de llum màxima en aquesta regió s'han pintat amb blanc de zinc 95% i groc de cadmi fosc 5%, mescla que s'aplica de forma cobrent.

Amb una barreja de terra d'ombra torrada 30%, amb terra de siena 70%, s'han pintat a zones càlides algunes intervencions que estan a l'ombra, aplicades diluïdes amb mèdium.

Per a les zones del sofà a l'ombra que hi ha a la meitat esquerra del sofà segons el sistema de referència de l'espectador, s'ha pintat amb una mescla de carmí 60%, amb vermell de cadmi mig 10% i blau de Prússia 30%, mescla que s'aplica diluïda amb mèdium per a les zones més profundes. També s'han aplicat algunes taques de color violat clar, una mescla de blau de Prússia 20%, amb carmí 10% i blanc de zinc 70%, mescla aplicada de forma cobrent a la part del sofà que està a l'ombra, i que representa un reflex de llum a les vores dels plecs¹.

Per a les zones il·luminades de la catifa del terra, s'han emprat algunes intervencions molt velades amb terra de Siena diluïda amb mèdium, també amb roses violats amb una mescla de blanc de zinc 80%, violat *Pizarro* 10% i carmí 10%. Algunes intervencions rosades clares en forma de veladures amb una mescla de blanc de zinc 80%, groc de cadmi fosc 10%, groc de cadmi clar 5%, amb carmí 5%, mescla aplicada en forma de veladures.



7- Detall per a la catifa. Fase I de color.

1. Aquesta intervenció amb pintura directa no és gaire afortunada, atès que respon a un treball amb forma de retoc i no construeix la *gramàtica* dels tons. El fet d'intervenir amb retocs, és el tipus de treball pictòric que se sol fer al final de la realització, però no en una fase d'aplicació del color, aquest no s'ha d'aplicar atenent a les formes de detall, en una pintura que es genera per capes.

Amb intervencions velades de color verd clar, amb una mescla d'ocre groc 90% i blau de Prússia 10%, mescla aplicada molt diluïda, s'han aplicat alguns tons. També amb taronges clars amb una mescla de groc de cadmi fosc 30%, amb vermell de cadmi mitjà 5% i blanc de zinc 65%, mescla diluïda amb mèdiu.

Les ombres de les cames les quals es projecten a sobre de la catifa, s'han pintat amb una mescla de terra d'ombra torrada 70%, amb blau de Prússia 30%, mescla diluïda amb mèdiu i aplicada per a les ombres. També per a la mateixa regió, amb intervencions de blau de Prússia diluït amb mèdiu.

Per a les portes del costat esquerre, s'han pintat tons taronges per a la fusta amb ocre groc 30%, groc de cadmi fosc 30%, una mica de vermell de cadmi mig 5% i blanc de zinc 35%. També a la mateixa regió zones amb ombra amb una mescla d'ocre groc 40%, amb terra d'ombra torrada 30% i terra de Siena 30%, mescla aplicada diluïda amb mèdiu i en forma de veladura.

Per als vidres de les portes, s'ha emprat una mescla amb blau de Prússia 30%, blanc de zinc 60% i negre 10%, mescla diluïda amb mèdiu. Per a les rajoles del terra que hi ha a baix a l'esquerra, s'han emprat tons rosats clars amb una mescla de blanc de zinc 85%, vermell de cadmi mitjà 10% i groc de cadmi clar 5%, i tons rosats freds amb una mescla de blanc de zinc 65%, carmí 30%, groc de cadmi clar 5%.



8- Detall per a les portes de l'estança. Fase I de color.



9- Detall per a les rajoles que hi ha en primer terme, a baix i a l'esquerra. Fase I de color.



10- Detall per a les rajoles que hi ha en segon terme i la catifa de les creus. Fase I de color.

En el cas de la catifa del fons i per a les rajoles que hi ha davant d'aquesta, s'han aplicat dues capes de verd, amb una mescla de blau de Prússia 30%, groc de cadmi clar 10%, ocre groc 60%, mescla diluïda amb mèdium aplicada de forma cobrent.

En el cas de les rajoles disminueix la proporció de blau de Prússia de la mescla. Posteriorment s'han aplicat veladures amb blau de Prússia diluït amb mèdium, per als contorns del perímetre de l'àrea verda de la catifa.

A la paret del fons darrere de la prestatgeria amb llibres, s'ha emprat per a les zones a l'ombra, una mescla de blau de Prússia 20%, terra d'ombra torrada 20%, ocre groc 60%. Per a les zones il·luminades s'ha pintat amb una mescla de terra de Siena 10%, blanc de zinc 70% i groc de cadmi fosc 15% i ocre groc 5%. Un cop sec s'hi han aplicat veladures amb una mescla de blanc de zinc 90% i groc de cadmi clar 10%.

En el cas dels llibres del fons s'han pintat les zones fosques amb intervencions amb blau de Prússia diluït amb mèdium i intervencions amb una mescla de terra d'ombra torrada 30%, ocre groc 30%, blau de Prússia 40%. Les dues intervencions, aplicades molt diluïdes amb mèdium, s'han barrejat a sobre del suport.



11- Detall per a la paret del fons. Fase I de color.

Per al drac de la paret del fons s'ha emprat una mescla d'ocre groc 10%, terra de Siena 20%, més blanc de zinc 55% i groc de cadmi fosc 15%, mescla aplicada diluïda amb mèdium en forma de veladura. Un cop assecada s'ha aplicat alguna veladura amb una mescla de terra de Siena 70% i vermell de cadmi mitjà 30%, mescla aplicada molt diluïda amb mèdium. Els punts de llum del drac, s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 80%, terra de Siena 10% i groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada de forma cobrent pels punts de llum.

Els vasos del fons han estat pintats amb una mescla de blau de Prússia 30% i blanc de zinc 70%. Els punts de llum dels vasos, s'han pintat amb blanc de zinc 95% i una mica de groc de cadmi clar 5%, mescla aplicada en forma cobrent.

A darrere de la noia i el sofà s'alcen dos envans, un dels quals el que arriba a mitjana alçada s'ha pintat amb rosa, una mescla de blanc de zinc 70% groc de cadmi clar 10% i carmí permanent 20%, mescla diluïda amb mèdium i aplicada de forma cobrent.



Les ombres que projecta el sofà que hi ha al mateix envà a la dreta, segons el sistema de referència de l'espectador, s'han pintat amb carmí molt diluït amb mèdium.

12- Detall dels dos envans darrere de la noia. Fase I de color.

L'ombra del rostre a sobre de l'envà que queda justa darrere del sofà, s'ha pintat amb intervencions amb carmí diluït amb mèdium aplicat en forma de veladures.

L'envà que queda en un segon terme s'ha pintat amb una mescla de blanc de zinc 70% i groc de cadmi fosc 15%, amb ocre groc 15%, mescla aplicada en forma de veladures. Un cop s'ha assecat, per a les zones d'ombres, s'ha pintat amb ocre groc molt diluït amb mèdium.

En la imatge següent, es mostra el resultat després d'haver aplicat el color per a totes les regions dels diferents objectes de l'escena.

Per a la noia del retrat s'han pintat alguns contorns de la figura, i relleus a l'ombra del rostre, les arrugues de la brusa, el mocador del coll, les zones a l'ombra de les malles i del calçat.



13- Dilluns 5 de desembre de 2011, 17:17.

Per a les malles s'han pintat també les regions per a ombres càlides, per a zones il·luminades i per a zones de llum intensa. S'han pintat els tons clars del cabell, les zones més a l'ombra d'aquest i les carnacions. També s'han cobert les regions del mocador de la noia, la brusa i el calçat.

Per al sofà s'han pintat les zones il·luminades a la meitat dreta (les zones clares i les zones a l'ombra). Per a les zones del sofà a l'ombra a la meitat esquerra s'han pintat les zones profundes i les zones càlides a l'ombra.

També s'ha pintat a la catifa del terra que hi ha en primer terme, les ombres de les cames que es projecten a sobre d'aquesta. Les rajoles del terra que hi ha a baix a l'esquerra també s'han cobert.

En un segon terme per darrere de la primera catifa a les portes del costat esquerre, s'han pintat la fusta i els vidres. També les rajoles i la catifa del fons.

Per a la paret del fons s'han pintat les zones il·luminades i les zones a l'ombra, també els llibres del fons, el drac, els vasos, els dos envans de darrere la figura i les dues ombres que s'hi projecten, la del rostre de la figura i la del sofà.

9.4 FASE 2 DE COLOR.

A la imatge 14, es pot veure un pas posterior en l'aplicació del color. Per a les ombres del rostre s'ha emprat vermell de cadmi mig molt diluït amb mèdium, a sobre dels rosats i violetes que operaven com a zones a l'ombra del rostre. S'han redibuixat contorns de la boca, d'altres relleus de la fisiognomia i dels cabells amb una mescla de terra d'ombra torrada 30% i carmí 70%, mescla diluïda amb mèdium.



14- Detall per al rostre, cabell i brusa. Fase 2 de color.

Pel cabell de la noia, s'ha aplicat una veladura de color verdós, una mescla de blau de Prússia 30%, ocre groc 40% i una mica de terra d'ombra torrada 20%, mescla aplicada molt diluïda en forma de veladura. Els punts de llum al cabell s'han amortit amb una mescla de blanc de zinc 60%, ocre groc 20% i blau de Prússia 20%, mescla aplicada de forma cobrent.

Pel coll de la camisa, s'ha aplicat una veladura amb una barreja de blanc de zinc 60%, carmí permanent 20% i blau de Prússia 20%, mescla molt diluïda amb mèdium. Pel mocador de la noia s'ha aplicat una veladura amb una barreja de terra de Siena 60% i carmí 40%, mescla aplicada en forma de veladura per a les zones de llum del mocador.



15- Detall per a les malles. Fase 2 de color.

Per a la brusa, s'han aplicat amb la barreja de blau de Prússia 20%, carmí 20% i blanc de zinc 60%, mescla aplicada a algunes zones fosques dels plecs. També s'han pujat alguns punts de llum als plecs amb la mescla de blanc de zinc 92%, amb una mica de blau de Prússia 3% i carmí 5%, augmentant la proporció de blanc de zinc.

S'ha pintat per a la falda, amb tons verds amb una mescla de blau de Prússia 50%, ocre groc 30% i blanc de zinc 20%, mescla aplicada de fora cobrent, augmentant la quantitat de blau de Prússia per a ombres profundes i contorns. Entre la falda i el maluc, s'ha aplicat una taca de color verd amb blau de Prússia 60%, groc de cadmi fos 20% i ocre groc 20%.

S'han pintat amb tons verds les malles, amb una mescla de blau de Prússia 30% ocre groc 30%, groc de cadmi fosc 30% i blanc de zinc 10%. Mescla aplicada de forma cobrent i augmentant el blau de Prússia per a zones a l'ombra. També s'han pintat alguns reflexos a les cames amb blau de Prússia 30% i blanc de zinc 70%. Els punts de llum intensa, s'han baixat amb verd diluït amb mèdium. S'ha aconseguit una certa continuïtat entre zones de llum i zones a l'ombra amb aquesta darrera intervenció.



16- Detall per al calçat . Fase 2 de color

S'han pintat els mitjons i el calçat. En el cas dels mitjons emprant tons taronges, mescla de vermell de cadmi mig 60% amb groc de cadmi fosc 40%, mescla aplicada de forma cobrent.

Per a les bances els tons foscos amb blau de Prússia 70%, amb ocre groc 20% i blanc de zinc 10%, mescla diluïda amb mèdium. Els punts de llum amb una mescla de blanc de zinc 70%, ocre groc 20% i groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada velada i de forma cobrent segons les necessitats.

En el cas del sofà a la part del respall per a les zones a l'ombra, s'han pintat amb una mescla de vermell de cadmi mig 80% i ocre groc 20% algunes taques a la dreta del cap de la noia, segons el sistema de referència de l'espectador.



17- Detall pel sofà. Fase 2 de color.

A l'esquerra del cap de la noia, amb una mescla de vermell de cadmi mig 40%, amb carmí 60% i també amb una mescla de vermell de cadmi mig 40%, amb ocre groc 60%. Un cop seca la intervenció de l'ombra del respall, s'ha intervingut per alguns reflexos amb una mescla de blanc de zinc 60%, amb blau de Prússia 20%, i carmí 20%.

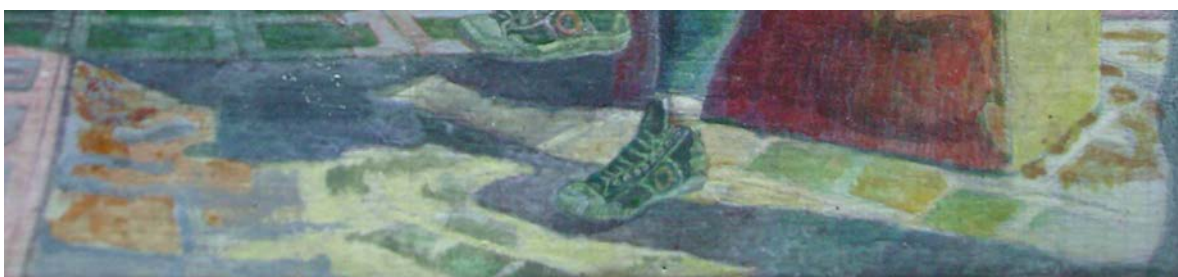
Per a les zones il·luminades del respall del sofà i dels dos recolza braços s'ha aplicat amb pintura cobrent algunes intervencions amb una barreja de groc de cadmi fosc 60%, ocre groc 20% i vermell de cadmi mig 20%, mescla aplicada de forma cobrent.

Amb una barreja de vermell de cadmi mig 80% i una mica de carmí 20%, mescla diluïda amb mèdium tot marcant els plecs. Per a les zones a l'ombra dels dos recolza braços del sofà, s'han pintat alguns reflexos amb blanc de zinc 60%, blau de Prússia 20% i carmí 20%, mescla que s'aplica ben diluïda en forma de veladura.

Per a la vora a la part de baix del coixí a on s'asseu la noia, alguns tons amb una mescla de vermell de cadmi mig 40% i carmí 60%, mescla diluïda amb mèdium i aplicada de forma velada. Per a la part alta del coixí una veladura blanquinosa amb blanc de zinc 60%, carmí 20% i blau de Prússia 20%.

Per a la base del sofà la zona a l'ombra ha estat pintada amb intervencions de vermell de cadmi mig aplicades en forma de veladures. Un cop s'ha assecat, al voltant de la cama que es recolza a terra s'han disposat de forma velada intervencions amb una mescla de blanc de zinc 60%, blau de Prússia 20% i carmí 20%. La zona il·luminada del sofà s'ha pintat amb una mescla de groc de cadmi fosc 40% amb ocre groc 60%, mescla aplicada en forma de veladura.

Per a l'ombra que projecten els peus a sobre de la catifa, s'ha emprat una mescla de blau de Prússia 40%, carmí 20% i blanc de zinc 40%. Les taques il·luminades de color tot just davant del sofà a sobre de la catifa, han estat pintades amb una mescla d'ocre groc 40% amb groc de cadmi fosc 60%, mescla aplicada en forma de veladures.



18 Detall per a la catifa. Fase 2 de color.

Les taques de la catifa a la dreta del sofà segons el sistema de referència de l'espectador, s'han pintat amb una mescla d'ocre groc 40%, amb vermell de cadmi mig 60%, mescla que s'ha aplicat diluïda amb mèdium però amb intervencions massa saturades.

A la regió més anterior de la catifa les taques a les zones il·luminades de la catifa que queden a sota del peu alçat, estan pintades amb una mescla de terra d'ombra torrada 40% i blanc de zinc 60%, mescla aplicada diluïda amb mèdium i de forma cobrent, augmentant la quantitat de terra d'ombra per a línies de contorn de les ombres en aquesta regió.

Tot just a l'esquerra d'aquestes taques segons el sistema de referència de l'espectador, a sobre de la catifa s'han pintat taques de color violat i de color taronja. Les taques de color violat s'han pintat amb una mescla de blau de Prússia 20%, carmí 10% i blanc de zinc 70%, mescla aplicada de forma cobrent. Les taques taronges, han estat pintades amb una mescla de groc de cadmi fosc 60%, amb vermell de cadmi mig 40%, mescla aplicada ben

diluïda amb mèdium. Algunes taques menys saturades amb la mescla de blanc de zinc 40%, groc de cadmi fosc 40%, amb vermell de cadmi mig 20%, mescla diluïda amb mèdium.

Les rajoles de baix a l'esquerra com es mostra a la imatge 20, han estat pintades amb una mescla de blau de Prússia 20%, carmí 10% i blanc de zinc 70%, mescla aplicada diluïda amb mèdium.

Per a les portes de color taronja a les zones il·luminades amb una mescla d'ocre groc 30%, amb groc de cadmi fosc 70%, mescla diluïda amb mèdium aplicada en forma de veladures. Per a les zones d'ombra, algunes taques amb una mescla d'ocre groc 30%, amb blau de Prússia 60% i blanc de zinc 10%, mescla aplicada molt diluïda.

Per als vidres de les portes s'ha pintat amb una mescla de blau de Prússia 50%, ocre groc 10% i blanc de zinc 40%, mescla aplicada de forma velada.



19- Detall per a les rajoles que hi ha en primer terme. Fase 2 de color.



20- Detall per a les portes. Fase 2 de color.

Per a les rajoles petites que hi ha entre les dues catifes, les quals estan just per sobre del peu que hi ha alçat del terra, s'han pintat emprant una mescla de blanc de zinc 70%, amb una mica de carmí permanent 30%, mescla aplicada de forma cobrent.

Per a les rajoles grans de color verd que hi ha entre les dues catifes, s'ha emprat una mescla amb blau de Prússia 30%, amb groc de cadmi fosc 70%, mescla diluïda amb mèdium.

Per a la catifa que està en un segon terme, s'ha pintat el rectangle intern i les rajoles que toquen el contorn de la catifa per davant d'aquesta, amb una mescla de blau de Prússia 30%, ocre groc 20%, terra d'ombra torrada 20% i blanc de zinc 30%, aplicada de forma cobrent.

El perímetre extern de la catifa i les creus d'aquesta, s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 60%, ocre groc 35% i una mica de blau de Prússia 5%. Per a les zones il·luminades del perímetre afegint groc de cadmi fosc a la mescla. A les zones fosques del perímetre, s'han aplicat veladures amb una mescla de blau de Prússia 40%, ocre groc 10% i blanc de zinc 50%, mescla molt diluïda amb mèdium i aplicada en forma de veladures.



21- Detall per a les rajoles que hi ha en segon terme i la catifa de les ceus. Fase 2 de color.

En el cas de la paret del fons a darrere de les dues portes de color taronja, hi ha una tercera porta a l'ombra, a la que se li ha aplicat una capa d'una mescla de blanc de zinc 60%, blau de Prússia 30% i una mica de carmí 10%, mescla aplicada diluïda amb mèdium.

Per als llibres també s'ha aplicat algunes intervencions amb la mateixa mescla canviant les concentracions, aplicat de forma directa en algunes parts i diluïda en d'altres per a les masses d'aire que hi ha al voltant de la prestatgeria amb els llibres.

Les vores il·luminades dels llistons al revister, s'han pintat amb una mescla verdosa consistent en blau de Prússia 10%, ocre groc 20% i blanc de zinc 70%, mescla que s'ha aplicat de forma cobrent.

Per darrere dels llibres a la paret del fons s'ha pintat amb la mescla de blau de Prússia 20%, ocre groc 30%, groc de cadmi fosc 30% i blanc de zinc 20%, mescla aplicada diluïda amb mèdium però de forma cobrent.

Pel drac de la paret del fons, s'han pintat les zones profundes i fosques, així com els contorns i les ombres amb una mescla de blau de Prússia 70% amb blanc de zinc 30%, mescla diluïda amb mèdium i aplicada en forma de veladures. També s'han pintat els punts de llum del drac amb una mescla verdosa, amb blanc de zinc 60%, groc de cadmi clar 10% blau de Prússia 10% i ocre groc 20%, mescla aplicada de forma cobrent.



22- Detall per a la paret del fons. Fase 2 de color.

Pels tons mitjans, algunes ombres i al voltant de drac s'han pintat algunes veladures amb una mescla de terra d'ombra torrada 10%, terra de Siena natural 60% i vermell de cadmi mig 30%, mescla aplicada força diluïda amb mèdium.

La part de la paret del fons que està més il·luminada s'ha pintat amb una mescla de terra de Siena 30%, blanc de zinc 60% i vermell de cadmi mitjà 10%, mescla aplicada en forma de veladures. D'aquesta manera s'ha baixat la intensitat lumínica a la paret del fons a la dreta del drac.

Entre el drac i els gots de vidre s'han pintat algunes intervencions en forma de veladures amb una mescla de blanc de zinc 70% blau de Prússia 30% i carmí 10%, mescla aplicada molt diluïda amb mèdium.

Per al got de vidre de sota del drac, s'ha emprat una mescla de blanc de zinc 70%, amb blau de Prússia 30%, mescla aplicada de forma velada.

A la paret del fons, per a la part de sota dels gots de vidre, s'ha pintat per a la part més fosca amb una mescla de blanc de zinc 60%, blau de Prússia 30% i una mica de carmí 10%, aplicat en forma de veladures. Per a les zones il·luminades, s'ha pintat amb una mescla verdosa amb blau de Prússia 10%, ocre groc 60%, i groc de cadmi fosc 30%.

Posteriorment un cop assecada la darrera intervenció, s'han aplicat alguns reflexos amb blanc de zinc 70%, blau de Prússia 20% i carmí 5%, aplicat de forma diluïda per a la mateixa regió de les zones il·luminades per sota dels gots de vidre a la paret del fons.

Algunes ombres en aquesta zona s'han intensificat amb una mescla de blau de Prússia 60%, groc de cadmi fosc 40%, mescla aplicada de forma velada.

Dels dos envans que hi ha al darrere del sofà, el que queda més lluny respecte del punt de vista de l'espectador, per a les ombres s'ha pintat amb una mescla verdosa amb blau de Prússia 30%, amb ocre groc 70%, mescla aplicada molt diluïda amb mèdium. Per a les zones il·luminades, amb la mateixa mescla s'ha pintat però amb la mescla aplicada més diluïda que a les zones a l'ombra. També s'han pintat alguns reflexos dels llistons de fusta amb blanc de zinc 80%, amb una mica de carmí 20%, mescla aplicada diluïda amb mèdium, però aplicada de forma cobrent.

Per a l'envà que queda just darrere del sofà per a les zones il·luminades s'ha pintat amb blanc de zinc 70%, blau de Prússia 10%, i carmí 20%, mescla aplicada diluïda amb mèdium de forma cobrent. Pels contorns de les zones il·luminades a la mateixa regió, s'ha pintat amb una mescla de blanc de zinc 70%, amb groc de cadmi fosc 20%, i ocre groc 10%, mescla aplicada de forma velada i diluïda amb mèdium. Per a l'ombra del cap que es projecta a l'envà amb vermell de cadmi mitjà diluït amb mèdium per a algunes regions de l'ombra.



23- Detall dels dos envans darrere de la noia. Fase 2 de color.

En la imatge que hi ha a continuació es mostra el resultat de la imatge després de la fase 2 de color.

Els passos realitzats són en primer terme l'aplicació de color per a les ombres del rostre i també s'han dibuixat contorns de la boca i altres relleus de la fisiognomia.

S'han pintat els contorns del cabell, s'han marcat els punts de llum i s'ha pintat el cabell amb una veladura per a tota la regió.



24- Dilluns 19 de desembre del 2011, 06.55.57.

Per al coll de la camisa s'ha aplicat una veladura i s'han pintat algunes taques pel mocador. Per a la brusa s'han aplicat algunes zones fosques dels plecs i també els punts de llum de la mateixa zona. Per a la falda s'han pintat les ombres profundes i contorns. S'han pintat les malles, les zones a l'ombra i els punts de llum. S'han pintat els mitjons i el calçat. Per a les bambes els tons foscos.

En el cas del sofà s'ha pintat al respatller les zones a l'ombra i també alguns reflexos. També s'han pintat les zones il·luminades del respatller i les zones il·luminades pels dos recolza braços. S'han pintat alguns reflexos per a les zones que estan a l'ombra dels dos recolza braços del sofà.

S'ha pintat la regió del coixí del sofà. Per a la base del sofà, la regió a l'ombra ha estat pintada i un cop s'ha assecat, s'ha procedit amb intervencions en forma velada. També s'ha pintat la zona il·luminada de la base del sofà.

S'ha pintat l'ombra que projecten els peus a sobre de la catifa i també les zones il·luminades amb intervencions locals.

Les rajoles de baix a l'esquerra que hi ha en primer terme han estat pintades. Per a les portes de color taronja, s'han pujat alguns punts de llum i s'han pintat les zones a l'ombra. S'han pintat els vidres de les portes.

S'han pintat les rajoles petites que hi ha entre les dues catifes i les rajoles grans. Per a la catifa que està en un segon terme s'ha pintat el rectangle intern, el perímetre extern i les dues creus.

En el cas de la paret del fons a darrere de les dues portes de color taronja, hi ha una tercera porta en la qual s'ha aplicat una capa velada. Per als llibres també s'han aplicat

algunes intervencions. Les vores il·luminades dels llistons del revister s'han pintat. Per darrere dels llibres a la paret del fons s'ha pintat amb la mateixa mescla.

Per al drac de la paret del fons s'han pintat les zones profundes i fosques com contorns, ombres i també s'han pintat els punts de llum més intensos. Al voltant del drac s'han pintat algunes veladures. Per al got de vidre de sota del drac, s'ha intervingut per a apujar el to. A la paret del fons, per a la part de sota els gots de vidre s'ha pintat per a la part més fosca i per a les zones il·luminades. Algunes ombres en aquesta zona s'han intensificat.

Dels dos envans que hi ha a darrere del sofà, per al que queda més lluny, s'han pintat les ombres i les zones il·luminades. Per a l'envà que queda just darrere del sofà, s'han fet intervencions a les zones il·luminades i per als contorns de les zones il·luminades.

9.5 FASE 3 DE COLOR.

Durant aquesta fase es pot veure com s'ha aplicat una veladura pel rostre del personatge, amb una mescla de blanc de zinc 90% i una mica de groc de cadmi clar 10%, de manera que s'han aclarit les ombres del rostre deixant alguns contorns sense cobrir.

També s'han aplicat amb blanc de zinc, alguns punts de llum amb pintura directa, al pòmul i a la galta. Per a l'orella, s'han redefinit contorns, s'ha velat amb la mescla de blanc de zinc 90% i una mica de groc de cadmi clar 10%. També alguns punts de llum s'han aplicat amb blanc de zinc, un cop seca la mescla anterior.



Pel cabell s'han redefinit contorns per a la zona de la coroneta i pel serrell, amb una mescla de carmí 40%, vermell de cadmi mig 30% i terra d'ombra torrada 30%. Un cop seca la intervenció s'han aplicat veladures de blanc de zinc 90% i groc de cadmi clar 10%, per als feixos de cabells il·luminats, i per als foscos amb una mescla de vermell de cadmi mig 70%, amb una mica de carmí 30%, mescla aplicada molt diluïda amb mèdium.

També s'han aplicat alguns contorns en el cas de la brusa, concretament pel plec de l'aixella dreta de la noia, amb carmí diluït amb mèdium.

25- Detall pel rostre, cabell i brusa. Fase 3 de color.



26- Detall per a les malles. Fase 3 de color.

Algunes zones fosques a la dreta i per sota del reflex del genoll, al còndil intern de la cama que es recolza en el terra, s'han pintat amb una mescla amb blau de Prússia 60% i ocre groc 40%, mescla diluïda amb mèdium; com també algunes zones fosques a la regió anterior de la mateixa cama (a la revora anterior de la tibia), amb blau de Prússia diluït amb mèdium.

Pel coll de la camisa, la brusa, el mocador, la falda, les mitges, els turmells, les bambes, així com per a l'ombra que projecten les cames a terra, la qual es fon amb l'ombra del sofà; s'han aplicat veladures amb blanc de zinc 90% i una mica de groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada molt diluïda amb mèdium.

Per a l'ombra lila que projecten les cames a terra, que a l'hora es fon amb l'ombra del sofà; s'han aplicat veladures amb una mescla de blau de Prússia 30% amb carmí permanent 70%, mescla aplicada diluïda amb mèdium.



27- Detall per a la catifa. Fase 3 de color.



28- Detall per a les rajoles que hi ha en primer terme, a baix i a l'esquerra.
Fase 3 de color.

S'han pintat alguns punts foscos a les rajoles de l'esquerra a la part inferior de l'escena en primer terme, amb carmí no molt diluït amb mèdium, també s'ha pintat amb el mateix color l'ombra que projecta la catifa a terra.

Les dues primeres fileres de rajoles que hi ha per darrere de la catifa anterior, han estat pintades amb una mescla de terra d'ombra torrada 40%, amb una mica de carmí 30% i amb terra de Siena 30%, mescla diluïda amb mèdium per a les zones fosques.

Les rajoles petites que formen la quadrícula de rajoles que hi ha entre les dues catifes, aquesta s'ha pintat amb una mescla d'ocre groc 20%, blanc de zinc 60% i groc de cadmi clar 20% per a les zones càlides, s'ha emprat una mescla aplicada de forma directa. Amb una mescla de blanc de zinc 85%, terra d'ombra torrada 10% i carmí 5% s'ha aplicat de forma velada, molt diluïda amb mèdium a la mateixa quadrícula per a zones fredes.

S'ha pintat el perímetre de la catifa de les dues creus que hi ha en un segon terme, amb la mescla d'ocre groc 20%, blanc de zinc 60% i groc de cadmi clar 20%. Ara apareix més càlid, sobretot la meitat dreta que està il·luminada pel focus de llum darrere de l'envà. També amb la mateixa mescla s'ha pintat amb pintura molt diluïda la meitat dreta del rectangle verd de la catifa del fons.



29- Detall per a les rajoles que hi ha en segon terme i la catifa de les creus.
Fase 3 de color.

Per a la paret del fons, la part que hi ha a l'ombra, per sota dels gots de vidre, s'ha pintat amb una mescla de terra de Siena 70%, amb una mica de vermell de cadmi mig 10% i una mica de terra d'ombra torrada 20%, mescla aplicada de forma velada. També per a la part de darrere dels llibres s'ha pintat amb la mateixa mescla.

Per als llibres, s'ha pintat amb una mescla de blanc de zinc 80%, amb una mica de groc de cadmi clar 20%, mescla aplicada molt diluïda per representar masses d'aire a la regió dels llibres i l'espai envoltant que es mostra a la paret del fons.

Per a la paret del fons, s'ha aplicat una mescla terra de Siena 70%, amb una mica de vermell de cadmi mig 30%, mescla aplicada diluïda de forma cobrent a sota del drac, i amb una mescla de terra de Siena 40%, amb carmí 50% i una mica de vermell de cadmi mig 10%, mescla aplicada diluïda amb mèdiu a la regió que hi ha entre el drac i les portes, aplicada diluïda però de forma cobrent.



30- Detall per a la paret del fons. Fase 3 de color.

També s'han pintat les zones il·luminades i les zones fosques del drac, amb una mescla de blanc de zinc 80% amb groc de cadmi clar 15% i ocre groc 5%, mescla aplicada en forma de veladures per a representar les masses d'aire. S'han pintat alguns punts de llum del drac amb una mescla de blanc de zinc 80%, amb una mica de groc de cadmi clar 20%, mescla aplicada de forma directa als relleus del drac que queden més a prop del focus de llum.

Per sobre dels gots de la paret del fons, s'han aplicat intervencions més saturades, per un costat amb una mescla terra de Siena 70%, amb vermell de cadmi mig 30%, i per l'altre amb una mescla de terra de Siena 80% amb ocre groc 20%.

Per als gots de vidre, s'han pintat algunes zones fosques amb blau de Prússia 60%, amb carmí 40%, mescla que s'ha aplicat diluïda. També s'han pintat alguns reflexos amb blanc de zinc 80%, amb una mica de groc de cadmi clar 20%, i reflexos més intensos amb blanc de zinc aplicat de forma directa.

Per a la paret del fons, que queda a la dreta del drac, segons el sistema de referència de l'espectador, s'ha emprat una mescla terra de Siena 70%, amb vermell de cadmi mig 30%, amb intervencions bastant saturades, les zones il·luminades d'aquesta regió s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 70% groc de cadmi fosc 20%, ocre groc 10%, variant les proporcions amb intervencions diverses. La regió de la paret del fons que queda més a prop del focus de llum, s'ha emprat blanc de zinc amb ocre groc.

Per a l'envà que hi ha darrere del sofà, s'ha pintat amb una mescla de blanc de zinc 90% amb una mica de groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada en forma de veladura per a les zones il·luminades. A l'ombra que projecta el cap de la noia a sobre d'aquest envà, s'ha pintat per un costat amb una mescla de carmí 60% i vermell de cadmi mig 40%, mescla aplicada molt diluïda; i per l'altre costat amb una veladura molt diluïda amb una mescla de blanc de zinc 60%, amb carmí 40%. També s'ha disposat una intervenció local amb groc de cadmi fosc diluïda amb mèdium per a la mateixa regió de l'ombra.



31- Detall dels dos envans darrere de la noia. Fase 3 de color.

Per a l'envà que hi ha en un segon terme, també s'hi ha aplicat una veladura amb una mescla de blanc de zinc 90%, amb una mica de groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada molt diluïda tant per a zones il·luminades, com per a les ombres.

En el cas del sofà per al respatl·ler, s'han aplicat veladures amb la mateixa mescla per a les zones il·luminades i també per a zones a l'ombra, molt diluïdes amb mèdium. A més a més amb pintura directa, s'han pintat a les zones il·luminades del respatl·ler, alguns punts de llum amb groc de cadmi fosc diluït amb mèdium.



32- Detall pel sofà. Fase 3 de color.

En el cas dels dos recolza braços i el coixí, igualment s'han aplicat veladures amb blanc de zinc 90% i una mica de groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada molt diluïda, tant a les zones clares o il·luminades com a les zones fosques. També alguns punts de llum amb groc de cadmi fosc diluït amb mèdium, s'han aplicat per a les zones il·luminades.

Per a la base del sofà i el coixí, s'han aplicat veladures amb la mescla de blanc de zinc 90% amb una mica de groc de cadmi clar 10%, per a les zones il·luminades i fosques. Un cop assecades per a les zones a l'ombra, s'han aplicat intervencions locals amb vermell de cadmi mitjà.

En la següent imatge es mostra el retrat complet per a la fase 3 de color.

Els passos que s'han dut a terme són: en primer lloc s'ha aplicat una veladura per al rostre del personatge de manera que s'han aclarit les ombres del rostre i s'han deixat alguns contorns sense cobrir.



També s'han aplicat alguns punts de llum amb pintura directa, al pòmul i a la galta.

33- Dilluns 3 de desembre de 2012 00.45.01

Per a l'orella s'han redefinit els contorns i s'han apujat els punts de llum. Pel cabell s'han redefinit contorns, per a la zona de la coroneta i el serrell; i s'han il·luminat aquestes regions amb veladures pels feixos de cabell. També s'han aplicat alguns contorns en el cas de la brusa, concretament per al plec de l'aixella dreta de la noia.

S'han pintat algunes zones fosques al còndil intern de la cama que es recolza en el terra. Com també algunes zones fosques a la regió anterior de la cama.

Per a gairebé tota la figura i també per a l'ombra que projecten les cames a terra, que a l'hora es fon amb l'ombra del sofà; s'han aplicat veladures per augmentar la lluminositat. També s'han pintat amb intervencions a les ombres de les cames i el sofà.

S'han pintat alguns punts foscos a les rajoles de l'esquerra a la part inferior de l'escena i el marge de l'ombra que projecta la catifa a terra.

S'han pintat les dues fileres de rajoles per darrere de la catifa anterior, les zones fosques i les il·luminades.

Per a les rajoles petites que formen la quadrícula entre les catifes, s'han pintat les zones càlides i les zones fredes. Per a les rajoles petites que queden darrere de la catifa, aquestes també s'han pintat.

S'ha pintat el perímetre verd clar de la catifa que hi ha en un segon terme, la de les dues creus.

A la paret del fons s'ha pintat la regió que hi ha a l'ombra per sota dels gots de vidre. També s'ha pintat la part de darrere dels llibres amb veladures per a representar les masses d'aire.

S'han pintat algunes taques per a la paret del fons a l'esquerra i a sota del drac a la paret del fons. També s'han pintat les zones il·luminades i les zones fosques del drac.

Per sobre dels gots que hi ha a la paret del fons, s'han aplicat intervencions més saturades. Pels gots de vidre s'han aplicat algunes intervencions a les zones fosques i els reflexos més intensos en forma saturada.

S'ha pintat la regió per a la paret del fons que queda a la dreta del drac i la regió de la paret del fons que queda més a prop del focus de llum.

Per a la part de la paret del fons que està a baix i a la dreta, que està per sobre de la catifa que queda més lluny; aquesta s'ha il·luminat.

Per a l'envà que hi ha darrere del sofà s'han pintat les zones il·luminades i també a sobre de la vora del costat de l'esquerra que està a l'ombra. Per a l'ombra que projecta el cap de la noia a sobre d'aquest envà, s'han pintat algunes intervencions locals.

Per a l'envà que hi ha en un segon terme, també s'hi ha aplicat una veladura per apujar la lluminositat.

En el cas del sofà per a la regió del respall, s'han aplicat veladures per a les zones il·luminades i per a les zones a l'ombra. Per als dos recolza braços i el coixí, igualment s'han aplicat veladures tant a zones clares com a fosques. Per al seient del sofà, s'han aplicat veladures a les zones il·luminades. Per a les zones a l'ombra, s'han aplicat intervencions locals.

9.6 FASE 4 DE COLOR.



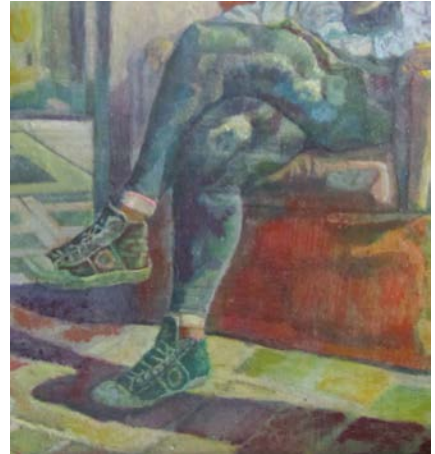
A la següent imatge es pot veure com s'han aplicat veladures amb una mescla de blanc de zinc 90% amb una mica de groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada diluïda per a la zona del cabell que està a l'ombra com per a les zones més il·luminades.

Després s'han marcat amb una mescla de blau de Prússia 60% i carmí 40%, alguns contorns al cabell de la noia, modificant la línia de contorn del crani i també algunes taques fosques al serrell.

34- Detall pel rostre, cabell i brusa. Fase 4 de color.

Per sota de la mà esquerra de la noia a la regió dels malucs, s'hi ha aplicat una veladura amb una mescla de blanc de zinc 90% i una mica de groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada diluïda per a la falda.

En el cas de les cames s'han intensificat algunes zones fosques de les malles amb blau de Prússia diluït amb mèdiu per a ambdós malucs en la regió del terç distal. També a les vores anteriors de les cames i fins a la vora superior de la ròtula del genoll en el cas de la cama que es recolza a terra i per als relleus dels còndils femorals i els de la tibia.



Al terç distal de la cama que està alçada respecte del terra, s'ha pintat amb la mescla de blanc de zinc 90% amb un mica de groc de cadmi clar 10%, mescla aplicada diluïda.

35- Detall per a les malles. Fase 4 de color.

A la regió de l'ombra de les cames a sobre del terra, s'ha pintat per sota de la cama que està alçada amb blau de Prússia, tot marcant el contorn de l'ombra amb intervencions directes. Amb el mateix color també s'han marcat els contorns de l'angle del peu del sofà, així com per sobre del peu alçat a la vora de l'envà de darrere del sofà.

Per a les zones il·luminades de la catifa que hi ha en primer terme, s'han aplicat taques amb vermell de cadmi mitjà, en forma d'intervencions locals diluïdes amb mèdiu. Tant a la regió de la catifa que hi ha per sota del peu alçat com per a la meitat esquerra.

Per a la zona central de la catifa hi ha alguna intervenció amb ocre groc diluïda amb mèdiu, aplicada de forma cobrent. També algunes intervencions amb una mescla de terra de Siena 30%, ocre groc 30% i blanc de zinc 40%, mescla aplicada en zones més marcades de la catifa i aplicada també de forma cobrent.

També a les zones il·luminades de la catifa a la meitat dreta de la catifa que hi ha en primer terme algunes intervencions amb terra de Siena 40%, mesclat amb ocre groc 60%, mescla aplicada diluïda però de forma cobrent.

A l'ombra que projecta el piló a sobre de la catifa, s'han pintat amb carmí 80%, amb negre 20%, algunes intervencions diluïdes amb mèdiu per als contorns de les ombres.



36- Detall per a la catifa. Fase 4 de color.



37- Detall per a les rajoles que hi ha en primer terme, a baix i a l'esquerra. Fase 4 de color.

Per a les rajoles que hi ha a baix a l'esquerra de l'escena, segons el sistema de referència de l'espectador; s'han pintat per a les dues primeres rajoles grans, intervencions amb una mescla de vermell de cadmi mitjà 60%, amb carmí 40%, mescla aplicada diluïda amb mèdiu. Per a les dues rajoles grans que hi ha en segon terme, per aquesta regió de l'escena, s'han pintat amb una mescla de blau de Prússia 40%, carmí 10%, i blanc de zinc 50%, mescla aplicada de forma velada.

Per a les rajoles petites de la mateixa regió, amb una mescla de carmí 40% i blau de Prússia 60%, aplicat de forma diluïda per a dibuixar la retícula que divideix les cel·les.



En el cas del calçat, per al peu que està aixecat, a la meitat externa de la bamba, s'han marcat els contorns del relleu del dibuix, amb una mescla de carmí 60% amb terra d'ombra torrada 40%, aplicada ben diluïda amb mèdium per a zones a l'ombra.

Per a la zona dels forats dels cordons de la bamba, al mateix peu, a sobre de l'empenya; s'han marcat punts foscos amb blau de Prússia aplicat molt diluït amb mèdium. També amb blau de Prússia s'ha velat la zona a l'ombra, de la vora superior de l'empenya a la regió de la llengüeta per al calçat del mateix peu.

38- Detall per al calçat. Fase 4 de color

Per a la bamba que està reposant a terra, a la zona de l'empenya i també a la regió de la meitat interna, s'han pintat les zones fosques amb blau de Prússia, aplicat diluït. Per a la zona il·luminada del taló, també s'ha velat amb blau de Prússia molt diluït amb mèdium.

Al mitjó del mateix peu, s'ha pintat amb pintura directa, el reflex il·luminat en aquesta regió amb una mescla de blanc de zinc 50% amb una mica d'ocre groc 10% i una mica de vermell de cadmi mitjà 40%, mescla diluïda amb mèdium. La zona fosca entre la llengüeta de la bamba del mateix peu; i el reflex il·luminat del mitjó, s'ha pintat amb vermell de cadmi mitjà.

A les portes de l'extrem esquerre de l'escena, per a la porta que hi ha en primer terme s'han aplicat intervencions locals a la part baixa del llistó vertical amb diversos tons amb una mescla d'ocre groc 30% amb terra de Siena 70%, mescla aplicada diluïda però en forma cobrent; i una mescla amb ocre groc 10%, groc de cadmi fosc 70% i blanc de zinc 20%, mescla aplicada diluïda amb mèdium. Per a la part de dalt del mateix llistó, amb una mescla de terra de Siena 70% amb vermell de cadmi mig 30%, mescla diluïda amb mèdium aplicada de forma cobrent. Per altra banda amb intervencions amb una mescla d'ocre groc 60%, amb blanc de zinc 40%, mescla diluïda amb mèdium.

Per a la porta que hi ha en segon terme s'han dut a terme intervencions pels vidres amb una mescla de blanc de zinc 55%, amb blau de Prússia 40% i ocre groc 5%, mescla aplicada diluïda amb mèdium. Pel pany de la porta, s'han apujat els punts de llum amb blanc de zinc aplicat directament. Pel llistó principal de la porta que hi ha en segon terme, s'han intensificat les ombres amb una mescla de blau de Prússia 40% amb ocre groc 60%, mescla aplicada molt diluïda amb mèdium.



39- Detall per a les portes de l'estança. Fase 4 de color.

Per a la prestatgeria amb els llibres, s'han aplicat algunes intervencions en forma de veladures, amb una mescla de blau de Prússia 30% i blanc de zinc 70%, mescla diluïda amb mèdiu; i emprant una mescla amb blanc de zinc 70%, amb ocre groc 25% i una mica blau de Prússia 5%, per a representar les masses d'aire.



40- Detall per a la paret del fons. Fase 4 de color.

També al llistó vertical de la prestatgeria que està il·luminat, s'han apujat els punts de llum amb una mescla de blanc de zinc 90% i carmí 10%. Amb blau de Prússia diluït amb mèdiu, s'ha pintat la vora del llistó a contra llum.

A la paret del fons, a la regió del drac i per sota d'aquest, a les zones a l'ombra, s'han aplicat algunes taques amb una mescla de terra de Siena 70%, amb una mica de carmí 30%, mescla aplicada diluïda amb mèdiu. Amb una mescla de blanc de zinc 80%, amb carmí 15% i blau de Prússia 5%, s'han aplicat algunes veladures a la regió dreta del drac segons el sistema de referència de l'espectador, a la paret del fons.

Per a la paret del fons, per sota del prestatge del got de vidre, s'han pintat algunes veladures amb una mescla de blanc de zinc 80%, amb carmí 15% i blau de Prússia 5%, per a representar masses d'aire, aquestes aplicades de forma molt velada. També a la mateixa regió per a intensificar les ombres, s'han realitzat intervencions amb carmí molt diluït amb mèdiu aplicat en algunes ombres.



Per a les rajoles petites que queden entre les dues catifes, s'han marcat alguns punts de llum amb una mescla de blanc de zinc 90% amb una mica de carmí 10%, mescla aplicada diluïda amb mèdiu.

41- Detall per a les rajoles que hi ha en segon terme i la catifa de les creus. Fase 4 de color.

Per a les rajoles grans, aquestes s'han pintat amb una mescla amb una mescla de blanc de zinc 80%, amb carmí 15% i blau de Prússia 5%, mescla aplicada diluïda amb mèdiu.

Amb la mateixa mescla s'ha pintat el rectangle que hi ha a la catifa de creus, en un segon terme després de la primera catifa, canviant proporcions segons la zona. Per al perímetre d'aquesta, s'han intensificat algunes ombres amb la mateixa mescla.



Per al respall del sofà, alguna intensificació a les ombres, amb una mescla de vermell de cadmi 60% i carmí 40%, mescla aplicada diluïda. Per a la regió il·luminada s'han pintat algunes ombres amb una mescla d'ocre groc 60% i groc de cadmi mig 40%, mescla diluïda amb mèdiu.

Per als dos envans que hi ha darrere de la noia, s'ha emprat en el cas del primer, una mescla de vermell de cadmi mig 30%, amb carmí 60%, per a les ombres, mescla aplicada diluïda amb mèdiu de forma cobrent.

42- Detall pel sofà i l'envà que hi ha darrera en primer terme Fase 4 de color.



A l'envà que hi ha en un segon terme, per a les ombres, s'han aplicat per un costat amb una barreja amb blau de Prússia 10%, carmí 30%, ocre groc 5% i blanc de zinc 55%; i també amb intervencions amb groc de cadmi fosc, ambdues intervencions diluïdes amb mèdiu i en forma cobrent.

43- Detall dels dos envans darrera de la noia. Fase 4 de color.

En la següent imatge es mostra el resultat de la fase 4, després d'aplicar veladures per a la zona del cabell que està a l'ombra.

Després també s'han marcat alguns contorns al cabell i de la noia.

Per a la falda, s'han pintat algunes intervencions.



44- Diumenge 9 de desembre del 2012 07.59.40.

Per a les cames, s'han intensificat algunes zones fosques de les malles i a les vores anteriors de les cames.

També s'ha pintat a la regió del terç distal de la cama que està alçada respecte del terra.

A l'ombra de les cames a sobre del terra, s'han pintat per sota de la cama que està alçada algunes intervencions directes. S'han marcat els contorns de l'angle del seient del sofà, així com per sobre del peu alçat, a la vora de l'envà de darrere del sofà.

S'han aplicat algunes intervencions per a zones il·luminades i per a les zones a l'ombra de la catifa que hi ha en primer terme amb mesclures diverses.

Per a les rajoles que hi ha a baix i a l'esquerra de l'escena, aquestes s'han pintat amb diverses mesclures. S'ha dibuixat la retícula que divideix les cel·les de les rajoles petites.

En el cas del calçat, per al peu que està aixecat, s'han marcat els contorns del relleu del dibuix, i per a zones a l'ombra aquestes s'han velat.

Per al peu que està reposant a terra, a la zona de l'empenya i també a la cara interna, s'han pintat les zones fosques. Per a la zona il·luminada del taló, aquesta s'ha velat. Al mitjà del mateix peu, s'ha pintat el reflex il·luminat i la zona a l'ombra.

A les portes de l'extrem esquerre de l'escena, per a la porta que hi ha en primer terme, s'han aplicat intervencions locals a la part baixa del llistó i a la part alta, amb diverses mesclures.

Per a la porta que hi ha en segon terme s'han dut a terme intervencions per al vidre i per als reflexos dels vidres. Per al pany de la porta també els punts de llum. Per al llistó principal s'han intensificat les ombres

Per a la prestatgeria amb els llibres, s'han intensificat les ombres. També s'han apujat els punts de llum al llistó de la prestatgeria que està il·luminat i s'ha intensificat l'ombra al costat que està a contra llum.

A la paret del fons, a sobre del drac i per sota d'aquest a l'ombra, s'han aplicat algunes taques per a zones a l'ombra i també s'han representat les masses d'aire.

Per a la paret del fons, per sota del prestatge del got de vidre, s'han pintat algunes veladures per a representar masses d'aire. I també s'han intensificat les ombres a la mateixa regió

Per a les rajoles petites que hi ha en un segon terme, s'han marcat alguns punts de llum i s'han pintat les rajoles grans de la mateixa regió. Per a la segona catifa, s'ha pintat el rectangle de dins, i al perímetre s'han intensificat algunes ombres.

Per al respatller del sofà, s'ha intensificat alguna ombra per a zones a l'ombra i per a la zona il·luminada.

Després als dos envans s'han intensificat les ombres amb mescles diferents. Fins aquí el procés pel *Segon retrat* del *Primer exercici*.

10 PRIMER EXERCICI / RETRAT III

10.1 DIBUIX DEL RETRAT

En aquesta imatge es pot veure el tercer retrat per al primer exercici, amb grafit a sobre de fusta realitzat amb una retícula amb les mateixes dimensions que els anteriors.

En aquest retrat estan intensificades les ombres del llit que estan en primer terme i les ombres que hi ha entre els objectes.



Dibuix del Retrat III. Dilluns 5 de desembre de 2011.

El procés pictòric d'aquest retrat no s'ha desenvolupat en aquesta tesi per manca de disponibilitats materials.

En el **segon exercici** de la present tesi tant en el cas del ***Retrat a l'estadi oli resinós***, com en el del ***Retrat a l'estadi de tremp a l'ou***, s'ha realitzat una calca del dibuix per a transferir la imatge amb creta a sobre del taulell abans de desenvolupar les fases d'aplicació del color, aquest pas es detalla només durant el procés del *Retrat a l'estadi oli resinós*, ja que aquest és el mateix en ambdós casos.

Així mateix en el cas del mateix exercici, per als dos retrats, no s'ha generat la pintura directament a sobre del dibuix amb grafit a sobre de fusta. El pas que s'ha realitzat és el de calcar el dibuix en un paper per a transferir el dibuix amb creta a sobre d'un altre suport preparat per així evitar els efectes que a la llarga pot produir el grafit en traspasar les capes de pintura a l'oli.

A l'hora d'aplicar la pintura a l'oli en capes que tenen poca acció de cobertura i que a més a més aquesta està diluïda amb mèdium de goma d'amar, un cop la pintura s'asseca a sobre del dibuix amb grafit, aquest es transparenta amb el temps i el color es veu brut.

En aplicar el color sense un *coixí* o *subpintura* de cap tipus, ni grisalla, ni capes de llum, el color molt diluït amb mèdium, ofereix un aspecte molt vitrificat. A part el mèdium emprat ha estat la goma d'amar que accentua aquest efecte.

En aquest exercici pictòric, no s'ha arribat a establir una *fase d'emplomat* i *traducció general*, però tot i això si hi ha un intent per representar les masses d'aire amb la juxtaposició de masses de blanc càlid amb masses grises, que contribueixen a unificar l'escena representada.

12.1 MATERIALS EMPRATS

Per a aquest retrat del **segon exercici** de la present tesi, **El retrat a l'estadi oli resinós**, s'ha emprat una de les tres fustes de contraplacat de 0,6 mm de gruix. Amb dimensions d'alçada i amplada 66 x 55 cm.

El segon exercici consta de tres retrats què es corresponen amb **tres estadis** diferents del mateix retrat o sigui amb diferents tècniques d'execució, la primera el dibuix amb grafit, la segona la pintura amb tècnica oli resinosa i la tercera la pintura amb tremp a l'ou. Les tres fustes que s'han emprat han estat tractades amb una preparació natural de cola de conill amb massilla i pigment blanc.

A la pintura oli resinosa s'han emprat els colors de la llista del següent apartat d'aquesta tesi. Els quals per aplicar-los a sobre del suport s'han tret del tub i després s'han mesclat amb mitjans diferents. Entre aquests mitjans estan el vernís de goma d'amar amb cera d'abella, la trementina, la trementina veneciana, el vernís holandès i l'oli de llinassa. Les capes de pintura s'apliquen respectant la norma que proposa *Max Doerner* per a la superposició de les capes de pintura, *de magre a gras*.

La goma d'amar es dilueix amb trementina tan sols deixant la mescla reposar durant alguns dies, encara que al bany maria es dilueix en qüestió de minuts. La mescla pel vernís d'amar té les proporcions d'1/3 de goma d'amar per un volum de trementina. Un cop diluïda la mescla es pot afegir la cera d'abella en petites quantitats perquè el mitjà adquireixi un aspecte més magre.

Per l'altre costat està la trementina veneciana i el vernís holandès com a diluent, que es barregen per a oferir transparències més brillants amb un aspecte vitrificant, encara que amb l'ús d'aquests mitjans els colors groguegen una mica més que amb l'ús de la trementina. Diluint la trementina veneciana amb el vernís holandès, el temps d'assecat és superior al vernís de trementina amb goma d'amar.

12.2 COLORS.

- **Blau ultramar** *Dalve huil atelier*.
- **535 Noir d'Ivoire** *Dalve huil atelier*.
- **Blanc de zinc**. Mir colors a l'oli. Óxid de Zinc (PW-4).

- 270 **Groc Azo clar**, PY3/PY74/PW4. *Van Gogh, Talens*.
- 270 **Groc Azo fosc**, PY74/PO43/PW4. *Van Gogh, Talens*.
- 36 **Vermell Titan fosc** P.O.34 /PR 170.
- 331 **Laca de garanza fosca** PR 83.
- 411 **Terra siena torrada** PBr7 *Van Gogh, Talens*.
- 615 **Verd Paolo Veronés** PW 4/PY 3/PB 15 *Van Gogh, Talens*.
- 62 **Violat** Pizarro.
- 66 **Verd** Pizarro clar P67- PY3-PW6.
- 71 **Verd** Pizarro fosc PG7.
- 10 **Groc de Nàpols vermellós**, oli estudi *Goya*: sulfur de cadmi i zinc PY 37/ diòxid de titani i rútil PW6/ sulfoseleniur de cadmi PO20.

12.3 MÈDIUMS.

- Vernís holandès Titan.
- Trementina de Venècia. Soldadures *Ferdex S.A.* Producte oli resinós. Exsudat del pi (Miera). Densitat 1:3.

12.4 PREPARACIÓ

En primer lloc es poleixen les fustes amb paper de vidre per ambdues cares, també per les vores dels taulells. De manera que els acabats del suport siguin el més llis possible, tenint en compte que quan s'aplica la preparació a sobre de la fusta, aquesta pot presentar restes de brutícia i possibles desnivells. Aquests es pretén minimitzar-los amb el procés de polit de les fustes. Donat que la fusta és un taulell de 0,6 mil·límetres de gruix, s'aplica la preparació per les dues cares, ja que les fibres de la fusta podrien cedir a canvis de moviment produïts en assecar-se la preparació.

En el cas que s'empri suports més prims, ja que aquests són més flexibles i vulnerables als canvis de moviment, seria aconsellable que s'apliqui la preparació per les dues cares i en quantitats iguals. De manera que el suport es deformi el menys possible als canvis que ofereixen les tensions produïdes per la contracció de la capa de preparació a sobre de la fusta. La preparació que s'aplica és natural i consisteix en una barreja d'1/5 de cola de conill diluït en 1 volum d'aigua. Un cop s'ha escalfat la mescla al bany maria s'afegeix 1/5 de blanc de titani. Després s'afegeix uns 75 grams de massilla tenint en compte que un

volum d'aigua seria un litre. Es dilueix bé la mescla al bany maria, es pot afegir o treure aigua segons interressi una certa consistència de la preparació.

S'aplica una capa de preparació per sobre de la superfície a tractar i cal espera que s'assequi per a l'aplicació de la següent. És aconsellable respectar l'assecamment de les capes de la preparació per no arrancar la capa inferior. Així també és important la igualtat de quantitats en l'aplicació de les capes diferents i la unidireccionalitat de les pinzellades en aplicar-la a sobre del suport, si no es vol generar rugositats en la superfície.



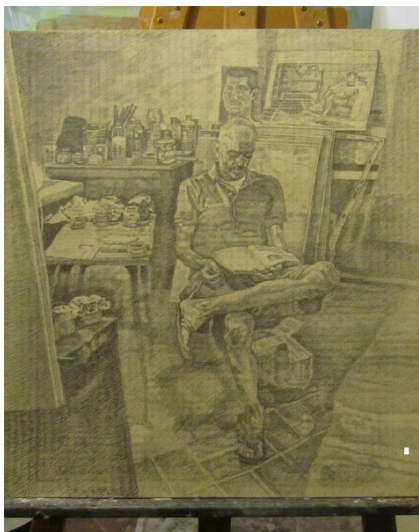
1- Fotografia del retrat, imatge referent, (2012-07-04).

Si s'apliquen les pinzellades en direccions perpendiculars entre capes, s'ocupen millor les zones més descobertes i es contribueix a l'homogeneïtat en l'aplicació de tota la preparació. Depenent del grau de gruix que es vulgui s'aplicaran més o menys capes. En el cas del retrat en curs s'han aplicat quatre capes de preparació per costat.

12.5 DIBUIX.

Per a realitzar el dibuix del retrat en curs, s'ha començat a partir d'una fotografia com a imatge referent¹. S'ha realitzat el dibuix com es pot veure a la imatge 2, amb grafit a sobre de fusta a on prèviament s'hi ha aplicat la preparació i s'ha dibuixat la retícula per a passar-hi el sistema de punts i línies. A la imatge fotogràfica també s'hi ha aplicat una retícula que informa del sistema de punts i línies per a realitzar el dibuix.

Posteriorment un cop finalitzat el dibuix amb grafit a sobre de fusta, aquest s'ha calcat amb paper de ceba com es veu a la imatge 3. Aquesta calca en paper de ceba s'ha pintat amb creta per la cara oposada al dibuix.



2 Imatge del retrat a l'estadi de dibuix amb grafit a sobre de fusta. Amb preparació i retícula prèvies (2012-09-05).



3- Imatge de la calca amb paper de ceba, enganxada amb cinta de carrosser i xinxetes a sobre del taulell (2012-09-25).

A la dreta hi ha la imatge de la calca³ del dibuix, subjectada a sobre del taulell amb xinxetes i cinta de carrosser. El dibuix de la calca es pinta per la seva cara dorsal, de manera que es pugui transferir la imatge al suport a on es realitzarà la pintura.

A continuació es pot veure a la imatge 4, la calca pintada amb creta (que es mostra a l'esquerra), i la imatge transferida⁵ (que es mostra a la dreta), a sobre d'un taulell amb preparació prèvia. El procés de la calca s'ha dut a terme resseguint el dibuix amb un punxó a sobre de la calca enganxada al taulell. Amb la cara pintada de vermell en contacte amb el taulell blanc. A la imatge del retrat es pot veure com s'han començat a pintar les ombres de la figura i del cap del subjecte retratat.



4- Imatge de la cara dorsal de la calca pintada amb creta (2012-10-10).



5- Imatge del dibuix transferit amb creta, resseguint el dibuix de la calca amb un punxó (2012-10-20).

12.6 ZONES D'OMBRA .

Les ombres del cap han estat realitzades en forma d'intervencions aïllades com es pot veure a la imatge 6. Amb laca de *garanza* mesclada amb mèdium per a les zones més fosques com a sota del nas, a sota del llavi inferior, a les celles i a ombres del coll i de la samarreta.



6- Detall del cap, amb les zones a l'ombra. (2012-10-20).

Les ombres del cap que són més clares s'han pintat amb una mescla de groc azo fosc 20% i groc de Nàpols vermellós 80% diluïts amb abundant mèdium. Aquest consisteix de trementina veneciana diluïda amb vernís holandès i també afegint trementina en petites quantitats, segons es vulgui més o menys líquida la mescla. Així doncs predomina un to brut que sembla verdós (per la trementina veneciana), juxtaposat amb les zones amb laca de *garanza*, també aplicada diluïda.

Les zones de llum s'han deixat sense pintar, són reserves que després seran empastades amb blanc de titani.

Aquestes zones són al cabell, la zona entre la templa i la vora dreta de l'os frontal, els punts de llum a l'orella i el pèl de la barba. També a l'eminència ciliar dreta, pèls del bigoti, punts de llum al pòmul dret i al nas del personatge. Les reserves a la fossa orbitària dreta, estaran mig a l'ombra i mig il·luminades.

En la següent imatge⁷ es poden observar les ombres del fons per sobre de la cama flexionada, realitzades amb laca de *garanza* aplicada molt diluïda.

A la imatge 8 es pot veure un pas més del retrat en el qual s'han cobert les zones a l'ombra de les arrugues de la samarreta del subjecte retratat. Concretament les que corresponen a la meitat esquerra del tòrax segons el sistema de referència del personatge. Igualment s'han realitzat amb laca de *garanza* fosca diluïda amb mèdium.

Les zones dels contorns al dibuix de la figura estan intensificades (amb color més saturat), en algunes parts de manera que ressalta la figura respecte del fons. Solen correspondre aquestes zones de to intens amb zones de màxima fosc.



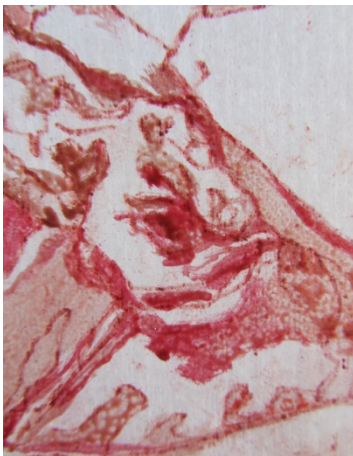
7- Detall de les ombres del fons (2012-10-20).



8- Detall de les ombres (2012-10-22).

Així doncs, a la imatge que segueix a continuació es pot veure un detall de les zones a l'ombra per a la mà dreta, segons el sistema de referència del subjecte retratat.

En aquesta imatge⁹ s'hi distingeix la intensificació dels contorns al terç distal de l'avantbraç i continua la intervenció realitzada també pel contorn del dit polze. També com a les línies de les arrugues que formen els plecs de la pell al palmell de la mà.



9- Detall de les ombres de la mà dreta (2012-10-22).

12.7 ZONES DE LLUM

En el detall de la mà dreta (segons el sistema de referència del personatge), per a les zones de llum pintades, com es pot veure a la imatge 10, es mostra com s'han pintat amb una barreja de groc de Nàpols 30% i blanc de zinc 70% diluïda amb mèdium.

S'ha aplicat la mescla ben diluïda per a la vora externa del segon dit (en posició neutre), per a la vora externa de la falange proximal del primer dit o dit polze, doncs la vora interna està a l'ombra.

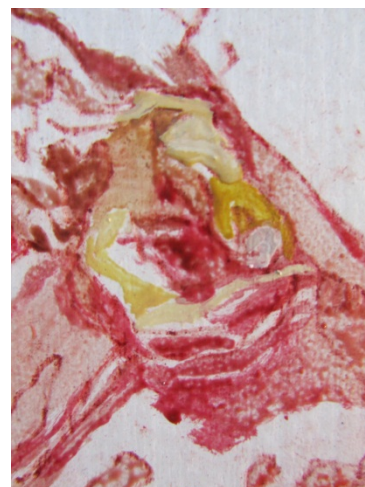
L'ungla d'aquest dit es pinta amb una barreja de blanc de zinc 60% mesclat amb una mica de laca de *garanza* 20% i una mica de violat *Pizarro* 20%.

La regió de la vora externa del segon os metacarpià, està coberta per una veladura mescla de groc de Nàpols 20%, groc Azo fosc 20% i amb blanc de zinc 60%; mescla molt diluïda amb mèdium. A la falange distal del dit polze el to és de color ocre per acció de la trementina veneciana, aquesta s'ha pintat amb groc Azo fosc diluït amb mèdium.

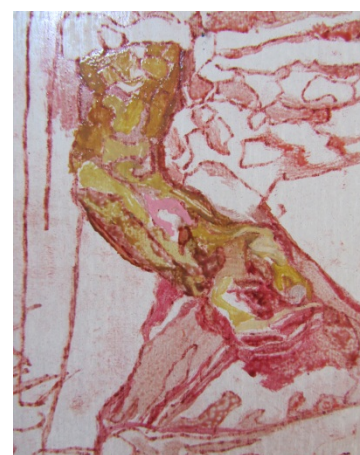
A la imatge que es veu a continuació, hi ha les zones de llum del braç, avantbraç i mà. Tenint en compte que a la fotografia el braç dret queda a l'ombra que projecta la taula a sobre del personatge, s'han cobert els punts de llum amb un to més ataronjat en comparació a les zones de llum del cap, amb una mescla de groc azo fosc 20%, groc de Nàpols 20% blanc de zinc 60%.

Predominen en aquesta zona el vermell i el taronja, però a la zona del terç mitjà de l'avantbraç, es dibuixa un pla de color rosat que es troba entre la vora posterior i la vora externa de l'os radi. Com si aquest es tractés d'un prisma amb tres vores i tres cares, les quals s'allarguen en sentit longitudinal per l'avantbraç.

En aquesta cara del radi, s'ha pintat amb rosat, perquè aquest és un punt de llum, però l'avantbraç es troba a l'ombra que projecta la taula. Aquesta zona s'ha pintat amb una mescla de blanc de zinc 70%, violat *Pizarro* 10% i laca de *garanza* 20%.

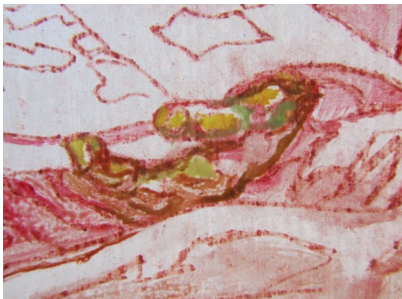


10- Detall de la mà, amb algunes zones de llum (2012-11-23).



11- Detall del braç, avantbraç i mà, amb algunes zones de llum (2012-11-28).

En la següent imatge es mostra el detall de l'altra mà, es pot veure com s'han emprat els mateixos tons. El vermell per a les línies de contorn i els taronges a les zones de llum, però augmentant la proporció de groc Azo fosc, amb una mescla de groc azo fosc 40%, groc de Nàpols 20% i blanc de zinc 40% diluït amb mèdium.



12- Detall de la mà esquerra amb algunes zones de llum (2012-11-28)

Aquest és el resultat de les carnacions de les extremitats superiors com es veu a la imatge 13. Quedaran per a les zones a l'ombra amb un to de color vermell, les zones il·luminades de color taronja (una mica ocre per acció del mèdium), contrastant amb els futurs blaus i verdosos de la samarreta i del fons.

El mateix per a les carnacions de les extremitats inferiors, com es pot veure a la imatge 15, contrastaran respecte dels pantalons, el terra i el fons.



13- Detall de les zones de llum i d'ombra de les extremitats superiors (2012-11-28).



14- Detall de les zones de llum i d'ombra de les extremitats inferiors. (2012-12-10).

En aquesta imatge es pot veure el resultat després d'aplicar les ombres de la figura per a les carnacions, les ombres del fons per sobre de la cama flexionada.

També s'ha intensificat els contorns de la figura i les ombres de la samarreta. S'ha pintat la superfície de la taula del costat del personatge, els punts de llum i les línies de contorn per als objectes de la taula.

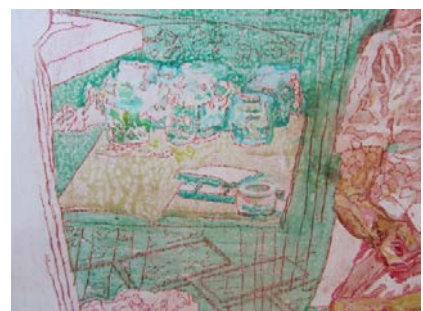
També s'han pintat les zones de llum per a les dues mans, els dos braços i les dues cames.



15- Imatge del retrat amb les carnacions (2012-11-25, 01.39.45).

12.8 ZONES D'OMBRA I ZONES DE LLUM.

Per als pots de pintura i l'estoig de la taula al costat del personatge, com es pot veure a la imatge 16 s'han emprat veladures amb una mescla de color verd Pizarro fosc 40%, violat Pizarro 40% i amb blanc de zinc 20%, mescla aplicada molt diluïda a la línia de contorn del paper de plata. Els punts de llum del paper de plata s'han pintat amb blanc de zinc 90%, violat Pizarro 5% i verd Pizarro fosc 5%.



16- Detall de la taula amb els pots de pintura, l'estoig i el cendrer (2012-12-25).

La superfície de la taula i el paper al costat de l'estoig, amb groc de Nàpols amb una veladura aplicada molt diluïda amb mèdium.

A sobre de l'estoig, hi ha un paquet de tabac, és una zona il·luminada que es reserva per a més endavant. Les vores de l'estoig que estan a l'ombra respecte del focus de llum estan pintades amb una mescla de color verd Pizarro fosc 40%, violat Pizarro 40% i amb blanc de zinc 20%. Les zones a l'ombra del cendrer tenen per un costat veladures amb verd *Pizarro* fosc i també veladures amb laca de *garanza* aplicades molt diluïdes.

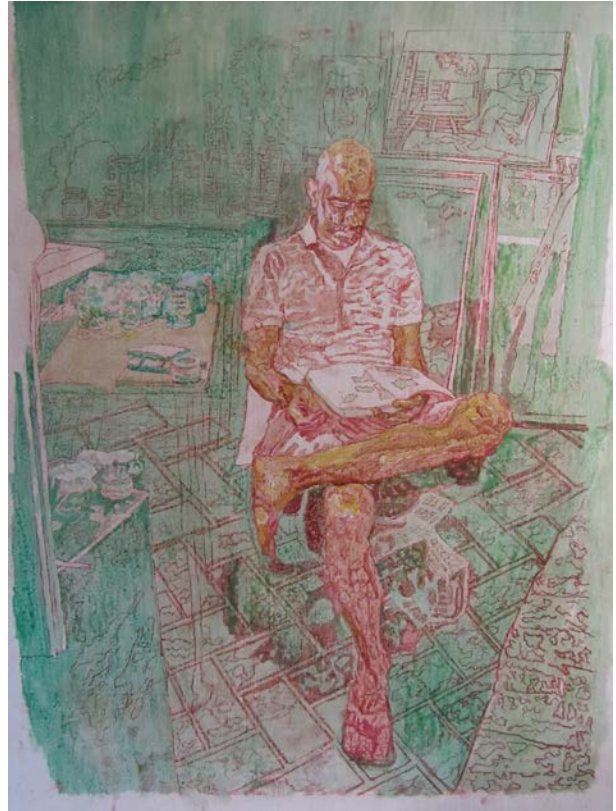
Predomina un to verdós al darrere de la cama que es recolza a terra. Aquestes zones que contrasten amb la figura, estan pintades majorment amb veladures d'una mescla de verd *Pizarro* fosc 60% amb laca de *garanza* 40%, mescla aplicada molt diluïda en la qual es veu a través d'aquestes intervencions el fons blanc i també les línies de contorn de la figura i rajoles del terra, les quals estan realitzades amb laca de *garanza*. El resultat és un to marronós o un to granat brut com es pot veure en la imatge següent. Aquest color granat brut té concordança amb la laca de *garanza* de les zones a l'ombra de la figura i també la integren en l'espai del terra a on reposa. A la regió més caudal del terra en el retrat hi ha zones d'ombra que estan pintades amb veladures d'una mescla de verd Pizarro fosc 50% amb violat Pizarro 30% i blanc de zinc 20%, intervencions aplicades ben diluïdes amb mèdium.



17- Detall de tons granats al voltant de la figura, representen zones a l'ombra (2012-01-12).

El vermell de la figura i el verd del fons són colors complementaris, apareixen en posicions oposades al cercle cromàtic. Podria dir-se que en aquesta fase, s'ha diferenciat a través del concepte de colors complementaris o mitjançant una teoria del color, la figura respecte del fons.

Aquest és el resultat del retrat complet com es pot veure a la imatge 18, en la que es mostra com s'han pintat les ombres a les zones de la paret del fons, darrere de la taula dels pots de pintura i a sota del subjecte retratat.



18- Imatge del retrat amb la figura i el fons ben diferenciats. (2012-01-10).

A la imatge 19 s'hi pot veure com s'ha insistit en les zones a l'ombra i línies de contorn amb un verd blavós aplicat de forma velada, amb una mescla de violat Pizarro 40%, verd Pizarro fosc 30% i blanc de zinc 30%.

També s'han pintat els punts de llum als objectes de la taula que està a la paret del fons. S'ha utilitzat blanc de zinc diluït amb mèdium tenint en compte que a la taula més llunyana els tons hauran d'ésser més grisos.



19 -Detall de les tres zones del fons, segons la il·luminació del focus de llum de l'escena (2012-01-18).

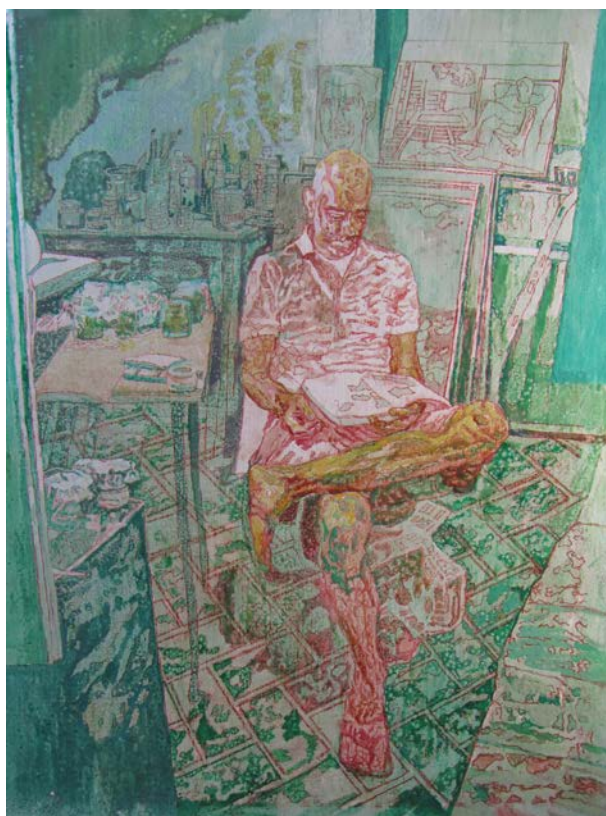
A sobre del paper de plata que tapa els pots de pintura de la taula que hi ha en primer terme, s'ha realitzat la mateixa acció de pujar els punts de llum. S'ha utilitzat blanc de zinc per als punts de llum directe, per a les zones de llum indirecte aquestes s'han pintat amb blanc de zinc 90% lleugerament tacat amb violat Pizarro 10% (com es veu a la imatge 20).



20- Detall de la imatge dels punts de llum als pots de la taula en primer terme (2012-01-18).

Les zones a l'ombra dels contorns del paper de plata així com les zones a l'ombra de la taula que hi ha en primer terme s'han pintat amb una mescla de violat Pizarro 40%, verd Pizarro fosc 30% i blanc de zinc 30%.

A la següent imatge es pot veure com s'ha insistit en les zones a l'ombra i línies de contorn, s'han cobert els punts de llum als objectes de la taula del fons i s'han pujat els punts de llum al paper de plata dels objectes de la taula que hi ha en primer terme.



21- imatge del retrat amb la figura i el fons ben diferenciats.
(2012-01-18).

Per a la llum del fons que procedeix del focus i es reflecteix a la paret, des de la columna cap a l'esquerra (segons el punt de vista de l'espectador) hi ha tres zones de llum ben diferenciades, la de màxima llum combina zones amb una mescla de blanc de zinc 80% amb violat Pizarro 20%, com ara a sobre de la columna, per damunt del retrat del rostre a darrere del personatge; amb altres zones menys il·luminades pintades amb una mescla de groc de Nàpols 80%, verd Pizarro clar 20% i diluït amb mèdium.

La segona és una franja d'un blau verdós molt aclarit amb blanc una mescla de violat Pizarro 20%, verd Pizarro fosc 10% i blanc de zinc 70%. La tercera tot just a la cantonada amunt a l'esquerra segons el punt de vista de l'espectador, s'ha intensificat l'ombra amb verd Pizarro fosc, però encara és una ombra translúcida, el color s'ha aplicat diluït amb mèdium.

A l'estora del terra a la part de baix a la dreta segons el punt de vista de l'espectador, s'han pintat els punts de llum amb una mescla de groc de Nàpols 30% amb blanc de zinc 70% i afegint-li mèdium. Per a les ombres amb verd Pizarro fosc 30% i barrejat amb groc de Nàpols 20% i blanc de zinc 50%. Així es mostra a la següent imatge.



22- Detall de la imatge per a l'estora amb zones de llum i zones a l'ombra (2012-01-30).



En la imatge 23 es pot veure com amb una barreja de blanc de zinc 20%, negre d'Ivori 40%, barrejat amb petites quantitats de laca de *garança* 10% i violat Pizarro 30%, s'ha delimitat en taques les zones a l'ombra del cabell i del rostre del retrat que hi ha a la paret del fons i es recolza a la columna. Variant les proporcions per a ombres del rostre com al pòmul dret i al maxil·lar inferior dret del retrat segons el sistema de referència de l'espectador, afegint-hi blanc de zinc.

23- Detall del retrat de la paret del fons, darrera del personatge (2012-01-30).

Pel quadre de la noia asseguda en un sofà segons el punt de vista de l'espectador a la paret del fons i a la meitat dreta de l'escena, s'ha emprat gris rosat mescla de blanc de zinc 80%, laca de *garança* 10% i negre 10%, realitzant intervencions per a les rajoles de baix a l'esquerra i en primer terme segons el sistema de referència de l'espectador.

També amb la mateixa mescla s'han realitzat intervencions pels vidres de les portes que hi surten representades en aquest quadre que es recolza a la paret del fons a la meitat dreta. En aquest quadre s'han realitzat intervencions amb gris violat, amb una mescla de blanc de zinc 20% laca de *garança* 20% violat Pizarro 40% i negre 20% per a intervencions al contorn de la figura asseguda en un sofà, a la regió de les cames així es mostra a la imatge 24.



24- Detall del quadre de la paret del fons, al costat del retrat que està a sobre del personatge (2012-01-30).

Pels taulells que hi ha representats a darrere del personatge com es mostra a la imatge 25 hi ha zones il·luminades pintades amb groc Azo fosc diluït amb mèdiu i zones pintades amb una mescla de groc Azo fosc 40% amb terra de Siena torrada 60%. Aquesta darrera mescla aplicada diluïda forma un to marró a les ombres de darrere del cap del personatge.

Els punts de Llum de l'espatlla dreta del personatge que queda més a prop del focus de llum, amb blanc de zinc 85%, blau de Prússia 10% i també groc Azo clar 5%. Mitjançant intervencions en taques locals molt saturades de pigment blanc aplicades en forma d'empast.



25- Detall dels taulells de darrere del personatge (2012-01-30).

També amb intervencions de color groc amb una mescla de groc Azo fosc 45%, blanc de zinc 50% i blau de Prússia 5%, per a la mateixa regió de l'espatlla dreta segons el sistema de referència del personatge.

Pels contorns de l'extremitat superior dreta i pel contorn de sota del llibre que llegeix el personatge, amb una mescla de violat 40% i Terra de Siena torrada 60%. Al pit del personatge l'ombra que projecta el cap, s'ha pintat amb veladures mescla de laca de *garanza* 70% i terra de Siena torrada 30%.

Algunes ombres i línies de contorn al rostre s'han intensificat amb una mescla de terra de Siena torrada 30%, més violat 70%, aplicada diluïda. Per altra banda amb terra de Siena torrada 60%, més laca de *garanza* 40%, s'han pintat ombres per al rostre com ara a les cel·les, per sobre de les eminències ciliars, o en línies de contorn al rostre en general. També a les arrugues de la samarreta i zones fosques del coll.



26- Detall de la cama que es recolza a terra (2012-01-30)

S'han pintat les zones a l'ombra de l'extremitat inferior que es recolza a terra per a la regió de la cama amb intervencions locals amb una mescla de terra de Siena torrada 40%, amb violat 60% per a zones com la vora anterior de la tibia, línies de contorn de l'extremitat sencera i als relleus dels còndils femorals i ròtula a la regió del genoll.

S'han realitzat algunes intervencions per a zones fosques amb terra de Siena torrada diluïda amb mèdium per als contorns dels relleus de la cara dorsal del peu. També per a la regió de la cara dorsal del peu i al terç distal de la tibia, s'ha realitzat alguna intervenció amb una mescla taronja de groc Azo fosc 70% barrejat amb laca de *garanza* 30% i diluïda amb mèdium per a zones no tan fosques.

També les zones de llum amb forma d'intervencions locals amb una mescla de groc de Nàpols 30%, amb groc Azo clar 10% i blanc de zinc 60% diluïda amb mèdium per a la regió del genoll, turmell i cara dorsal del peu.

S'han realitzat altres intervencions locals al genoll per a zones de llum amb una mescla de blanc de zinc 40%, blau de Prússia 20% i groc Azo fosc 40% variant la proporció de blanc segons la zona. Per a la mateixa regió al genoll, s'han realitzat intervencions amb groc Azo fosc 60% amb blanc de zinc 40% diluït amb mèdium.

Al costat d'aquesta cama a la regió de l'esquerra segons el sistema de referència de l'espectador, regió que separa la cama del terra, s'ha pintat amb una barreja de violat Pizarro 30% laca de *garanza* 10% i blanc de zinc 60% aplicada diluïda.



Amb una mescla de verd Pizarro fosc 40% amb terra de Siena torrada 60% s'han intensificat les zones fosques per a la taula que hi ha en primer terme per a la regió on reposen els pots de pintura, el terç superior de la taula, i el taulell vertical que està per davant de la taula.

La franja càlida de rajoles que hi ha entre el peu de la cama que es recolza a sobre de la cuixa contra lateral i els pots de pintura, s'ha pintat amb una mescla de groc de Nàpols 40%, groc Azo fosc 60% barrejat amb mèdium i aplicada molt diluïda.

27- Detall de la taula en primer terme
(2012-01-30).



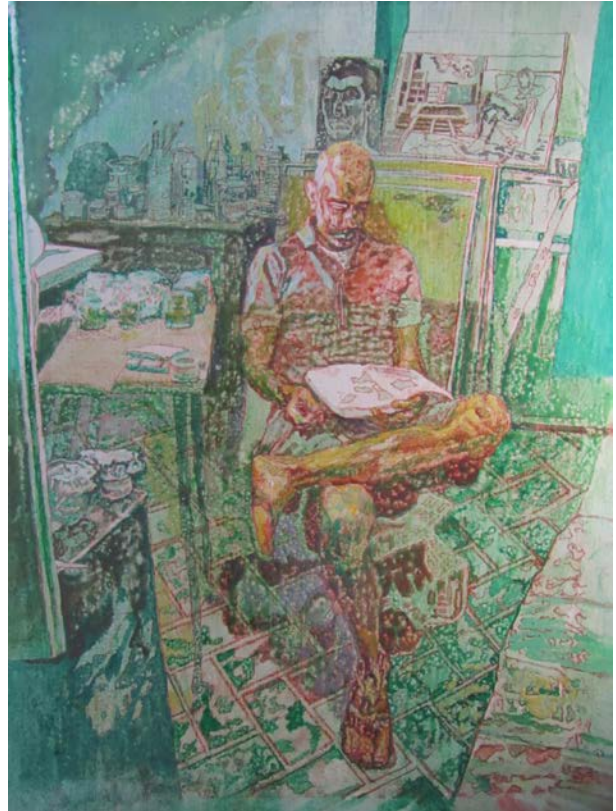
A la taula del fons per davant de la paret, amb terra de Siena torrada s'han aplicat intervencions diluïdes amb mèdium per a zones fosques.

28 -Detall de la taula del fons (2012-01-30).

En la imatge següent es pot veure el resultat del retrat complet, després d'haver pintat els punts de llum i les zones fosques a la catifa, les zones fosques al rostre del quadre del fons i algunes zones fosques al quadre del sofà que hi ha al costat del retrat de la paret del fons darrere del personatge.

També s'han pintat les zones clares i zones fosques per als taulells que hi han darrere del personatge retratat, els punts de llum de l'espatlla dreta del personatge, les zones fosques i els contorns al cap, braç, camisa i llibre.

Finalment s'han pintat les zones a l'ombra i les zones de llum de l'extremitat inferior que es recolza a terra, també s'han intensificat les zones fosques i línies de contorn a la taula que hi ha en primer terme. Per a la darrera taula s'han pintat les zones fosques.



29- Imatge del retrat complet. (2012-01-30)



30- Detall de zones del rostre que estan a l'ombra. (2012-12-07)

A la imatge 30 es pot veure com amb veladures de groc de Nàpols diluït amb mèdium, s'han pintat algunes zones del rostre del personatge que estan a l'ombra.

Amb una mescla de terra de Siena torrada 60% i laca de *garanza* 40%, s'han intensificat les zones fosques de sota del llavi inferior, al mentó i a sota del nas al bigoti.

Amb la mescla de violat Pizarro 30% i blanc de zinc 70% s'ha pintat les zones clares de la camisa de la regió del tòrax dreta segons el sistema de referència de l'espectador. Amb una mescla de laca de *garanza* 60% violat Pizarro 10% i blanc de zinc 30% per a zones a l'ombra, s'han cobert les zones de les arrugues de la samarreta.



31- Detall de la taula en primer terme.
(2012-12-07)



32- Detall de la cama que es recolza a
terra i la cadira de rodes. (2012-
12-07)

Per a la taula que hi ha al costat del personatge també s'ha pintat amb intervencions locals amb una mescla de violat Pizarro 20%, terra de Siena torrada 70% i verd Pizarro fosc 10%, aplicada diluïda per a les potes de la taula que hi ha més properes a l'espectador.

Pel terra al costat dret dels pots de pintura que hi ha a la taula en primer terme, segons el sistema de referència de l'espectador, amb una mescla de violat Pizarro 20%, amb verd Pizarro fosc 10%, blanc de zinc 65% amb una mica de groc Azo fosc 5%, mescla molt diluïda amb mèdium.

Per a la taula que hi ha en primer terme s'ha pintat amb verd Pizarro fosc diluït amb mèdium, intensificant les ombres de les arrugues de la part de baix.

Pels pots de pintura de la taula en primer terme s'han suavitzat les línies de contorn i zones de fosc intens amb veladures d'una mescla de violat Pizarro 20% groc de Nàpols 5% i blanc de zinc 75%.

Pel paper de plata d'aquests pots de pintura s'han pujat els punts de llum amb una mescla de blanc de zinc 95% i una mica de violat Pizarro 5% aplicat de forma pastosa. També algunes taques a ombres del paper de plata amb groc de Nàpols diluït amb mèdium de trementina veneciana.

Per a les potes de la cadira de rodes que trepitgen el diari que hi ha a terra, s'ha pintat amb una mescla de terra de Siena torrada 70% i laca de *garanza* 30% per a les zones menys fosques. Afegint violat Pizarro per a zones més fosques. Algunes veladures amb una mescla de violat Pizarro 30%, laca de *garanza* 10% i blanc de zinc 60%, aplicada diluïda separa les potes de la cadira de rodes respecte del fons.



33- Detall de les carnacions. (2012-12-07)

A les carnacions del personatge s'han pujat els punts de llum amb una barreja de groc de Nàpols 30% i blanc de zinc 60% i afegint groc Azo clar 10% segons la zona aplicat en forma d'empast.

Algunes ombres dels contorns del genoll de la cama que es recolza en el terra s'han realitzat amb veladures d'una barreja de laca de *garanza* 30%, amb vermell Titan fosc 20% i terra de Siena torrada 50%.

Per sota de la cama que es recolza a sobre de l'altre cama, és a dir la cama esquerra segons el sistema de referència del subjecte retratat, algunes intervencions a la regió del pantaló a l'ombra, amb una mescla de violat Pizarro 40% laca de *garanza* 20% amb blanc de zinc 40%.



34- Detall de les tres zones del fons, segons la il·luminació del focus de llum de l'escena. (2012-12-07)

Per a la paret del fons, s'han cobert les taques de color groc de Nàpols i groc Azo clar que hi havia al costat esquerre del retrat que es recolza a la columna de la paret del fons, segons el sistema de referència de l'espectador, amb una mescla de blanc de zinc 70%, negre 20% i violat Pizarro 10%, aplicada a sobre de les taques grogues i per darrere del personatge retratat en general, així com als objectes de la taula del fons, columna i darrere dels taulells de color ocre. També per als dos quadres que hi ha a sobre del personatge.

Ressalta el color del personatge i el focus de llum els quals estan en un primer terme respecte del fons, al detall de la imatge 34. Aquests mostren un color intens i lluminós en comparació als grisos del fons.

Els detalls als objectes de la paret del fons han quedat una mica esborronats. Amb aquest efecte es dóna forma a les masses d'aire de l'escena i facilita el reconeixement de la forma de l'escena que s'hi representa en termes de figura i fons, però les formes de detall pel fons, es veuen atenuades.

Les zones a l'ombra del voltant de la taula a on hi ha els pots de pintura, el cendrer, l'estoig i el diari han estat pintades mescla de blanc de zinc 70%, negre 20% i violat Pizarro 10%, per al marge superior i el marge de l'esquerre. Amb una mescla de terra de Siena torrada 60%, laca de *garanza* 30% i violat Pizarro 30% s'han pintat les zones a l'ombra pel marge dret.

Alguns punts de llum s'han pintat a sobre del paper de plata dels pots de pintura amb blanc de zinc. Alguns punts del paper de plata que estan a contrallum i que són massa foscos s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 70%, negre 20% i laca de *garanza* 10%, mescla diluïda amb mèdium.

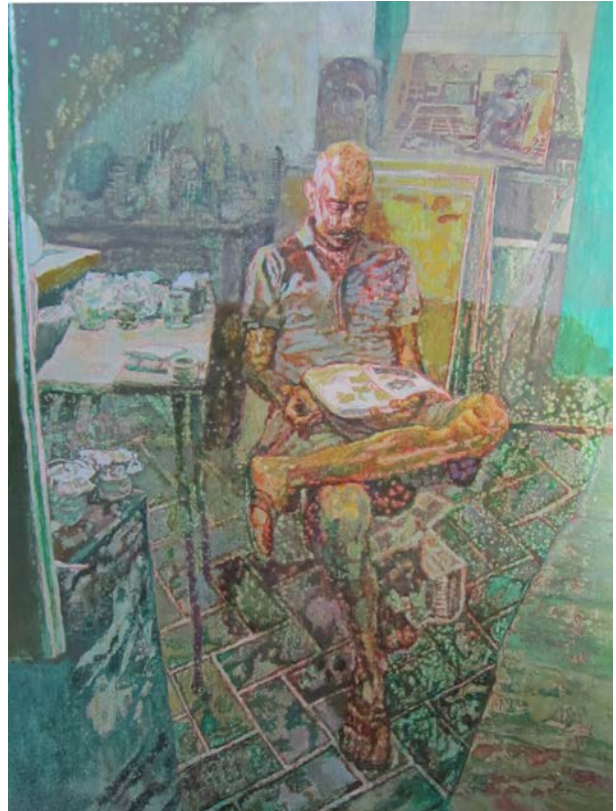
Per als punts de llum del diari que hi ha al costat de l'estoig s'ha emprat blanc de zinc 95% mesclat amb groc Azo clar 5%. Aquests s'han aplicat en forma d'empast.



35- Detall de la taula amb els pots de pintura, l'estoig i el cendrer. (2012-12-07)

Aquest és el resultat complet de la imatge del retrat, en la qual s'han pintat algunes zones del rostre del personatge que estan a l'ombra, les zones d'ombres de relleus del rostre, les zones clares i les zones fosques de les arrugues de la samarreta.

També s'han pintat les zones fosques a les potes de la taula del costat del personatge, s'han intensificat punts de llum i s'han pintat les zones a l'ombra per a la taula que hi ha en primer terme i els pots de pintura de sobre.



36- Imatge del retrat amb veladura de blanc de zinc per a la llum del fons. (2012-12-07)

S'han pintat les zones fosques de les potes de la cadira de rodes a on seu el personatge retratat, les ombres i les llums a les carnacions del personatge, les masses d'aire, les zones a l'ombra a la paret del fons, les zones fosques a la taula del fons. Les zones a l'ombra del voltant de la taula a on hi ha els pots de pintura, punts de llum pel paper de plata i els objectes de la taula del costat del personatge.



37- Detall de zones del rostre que estan a l'ombra. (2012-12-20)

S'ha pintat algunes zones a l'ombra pel crani a la zona frontal amb una mescla de blanc de zinc 30%, terra de Siena torrada 40% i laca de *garanza* 30%, aplicada diluïda. També al costat d'aquest per la zona de l'os parietal s'ha realitzat el mateix pas, però s'ha aplicat la pintura més diluïda.

Les llums del pòmul dret del personatge s'han atenuat amb groc de Nàpols diluït amb mèdium de trementina veneciana.

S'han pintat els punts de llum amb una mescla de blanc de zinc 70% i violat Pizarro 30%, a la zona de la fossa orbitària de l'ull dret per sota de la cella, segons el sistema de referència del personatge retratat.

S'han pintat punts de llum emprant blanc de zinc aplicat per a diverses zones com ara punts de llum a l'orella, contorns al cabell, la vora dreta de l'os frontal, segons el sistema de referència del personatge retratat, pèls de la barba i nas.

També s'han pintat alguns contorns molt foscos, mitjançant intervencions molt saturades amb una mescla de color violat Pizarro 80%, verd Pizarro fosc 10% i laca de *garanza* 10%. Concretament per als punts intensos d'ombra a les celles, a sota del nas i a sota de la barbeta. Amb la mateixa mescla s'han pintat també contorns a la samarreta.

Per a l'ombra que projecta la taula a sobre de la samarreta del personatge i per a l'espatlla esquerra del personatge, segons el sistema de referència del personatge retratat, s'ha pintat amb veladures d'una mescla de violat Pizarro 20%, verd Pizarro fosc 40% i blanc de zinc 40%, mescla aplicada diluïda.

Els punts de llum per a la samarreta del personatge a l'espatlla dreta, segons el sistema de referència del personatge retratat, s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 95%, barrejat amb una mica de groc de Nàpols 5% i diluït amb mèdium.

Un cop s'ha assecat la regió de la samarreta, s'han pintat alguns punts de llum que estan a la meitat esquerra del tòrax, segons el sistema de referència del personatge, amb la mescla de blanc de zinc 70% violat Pizarro 30%, per als plecs transversals de les arrugues de la samarreta.



38- Detall de les carnacions del personatge. (2012-12-20)

Per a les carnacions dels braços i de les cames, s'han emprat veladures clares amb blanc de zinc 70%, groc Azo clar 10% i groc de Nàpols 20%, diluïdes amb mèdium.

Les zones a l'ombra de les carnacions, s'han pintat amb una mescla de groc Azo fosc 40%, laca de garanza 30% i terra de Siena torrada 30%, mescla diluïda amb mèdium de trementina veneciana.

Els contorns de relleus ossis com ara al genoll i la tibia de la cama que es troba alçada o bé a la cama que es recolza a terra s'han pintat emprant una mescla terra d'ombra torrada 60% i laca de *garanza* 40%, tot intensificant les regions d'ombra a les carnacions.

Per a les sandàlies s'ha emprat una mescla pel to general de terra de Siena torrada 60%, amb laca de garanza 40%, aplicada diluïda i per a les zones de fosc intens amb una mescla de terra de Siena torrada 30%, violat Pizarro 40% i laca de *garanza* 30%.

Pel diari que trepitja la cadira de rodes a sota del personatge, que està a la dreta de la cama que es recolza a terra, segons el sistema de referència de l'espectador, s'ha pintat els punts de llum amb una barreja de blanc de zinc 80%, una mica de groc de Nàpols 20%, barrejat amb mèdium de trementina veneciana.

Per al terra de rajoles, s'ha emprat una mescla de laca de *garanza* 30%, blanc de zinc 10% groc de Nàpols 30%, terra de Siena 30% aplicat a les rajoles que estan il·luminades i respectant les línies que queden entre elles.

Les potes de la cadira de rodes s'han pintat amb violat Pizarro 40%, terra de Siena torrada 30% i laca de garanza 30%, una mescla que s'aplica diluïda amb mèdium però amb el to del color de la barreja molt intens per a les regions més foques de les potes de la cadira. Per a les regions menys fosques de les potes de la cadira de rodes amb una mescla de terra de Siena torrada 60% i laca de *garanza* 30%, mescla que s'aplica diluïda amb mèdium.



Per als contorns dels objectes de la taula del fons s'ha emprat una mescla de blanc de zinc 20%, negre 30%, violat Pizarro 30% i terra de Siena 20%, mescla diluïda amb mèdium. Per a les zones fosques dels objectes de la taula del fons i les zones fosques del retrat del rostre a la paret del fons, s'ha emprat la mateixa mescla diluïda amb mèdium.

39- Detall de les tres zones del fons, segons la il·luminació del focus de llum de l'escena. (2012-12-20)

Per algunes taques a les potes de la taula del fons, s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 20%, negre 30%, violat Pizarro 30% i terra de Siena 20%, mescla diluïda amb mèdium. També s'han aplicat veladures amb intervencions locals amb terra de Siena torrada per una banda i intervencions de color granat per l'altre, amb una mescla de violat Pizarro 30%, laca de *garanza* 40%, terra de Siena torrada 20% i blanc de zinc 10%, mescla diluïda amb mèdium.



En aquesta imatge es mostra un detall de la taula del costat del personatge, on es mostren intervencions locals amb groc Azo fosc diluït amb mèdium aplicat al paper de plata dels pots de pintura, als pots i també per al paquet de tabac el diari i el cendrer.

Alguns contorns per als pots de pintura amb una mescla de verd Pizarro fosc 40% amb terra de Siena torrada 60%. D'altres amb verd Pizarro fosc 40% mesclat amb violat Pizarro 60% com ara entre l'estoig i el paquet de tabac.

40- Detall de la taula amb els pots de pintura, l'estoig i el cendrer. (2012-12-25)

Com es mostra a la imatge 40, la superfície de la taula que hi ha al costat del personatge s'ha pintat amb taques amb una mescla de groc de Nàpols 20% i blanc de zinc 80%, per un costat; i també amb la mescla de color blanc de zinc 95%, amb violat Pizarro 5% per l'altre (representant zones càlides i zones fredes). Algunes zones amb blanc de zinc aplicat directe de forma empastada a les zones de llum intensa. També s'han pintat els contorns de la taula que hi ha al costat del personatge amb violat Pizarro, aplicat diluït per a zones de profunditat.

Pel marge de la taula del costat del personatge que queda en posició paral·lela al pla frontal segons el punt de vista de l'espectador, s'ha pintat amb una mescla de terra de Siena 40%, violat Pizarro 30% i laca de *garanza* 30%, per a les zones fosques. Per a les zones clares s'ha emprat una mescla amb groc Azo fosc 40% amb terra de Siena torrada 60%.

Per a representar les masses d'aire per sota de la taula que està al costat del personatge, com es mostra a la imatge 40; s'ha emprat una mescla de blanc de zinc 70%, negre 10% i violat Pizarro 20%, per a zones clares, i per a zones profundes amb terra de Siena torrada 40%, violat Pizarro 30% i blanc de zinc 30%, mescla que s'aplica diluïda amb mèdium.



41- Detall de la taula en primer terme.

Per a la vora del taulell que hi ha representat al marge esquerre de l'escena segons el sistema de referència de l'espectador, com es pot veure a la imatge 41; aquest està pintat amb groc de Nàpols 60%, mesclat amb verd Pizarro fosc 20% i blanc de zinc 20%, mescla aplicada diluïda amb mèdium però aplicada de forma cobrent.

Per al paper de plata dels pots de pintura a la taula que hi ha en primer terme s'han aplicat intervencions locals amb groc Azo fosc diluït amb mèdium i alguns punts foscos amb violat Pizarro diluït amb mèdium a les zones a l'ombra del paper de plata.

A les zones il·luminades del paper de plata, s'han pintat algunes ombres amb una mescla de color blanc de zinc 90%, amb groc de Nàpols 5% i violat Pizarro 5%, mescla aplicada diluïda.

A les zones a l'ombra del paper de plata dels pots de pintura s'ha pintat amb una mescla de violat Pizarro 20%, verd Pizarro fosc 20% i blanc de zinc 60%, mescla aplicada diluïda per a zones fosques de les zones a l'ombra.

Per a la taula s'ha pintat una capa amb una mescla de terra de Siena torrada 60%, amb violat Pizarro 30% i blanc de zinc 10%, mescla diluïda amb mèdium aplicada pel mantell que cobreix la taula i després un cop asseca la pintura, els punts foscos s'han pintat amb violat Pizarro diluït amb mèdium. A la part de dalt del mantell s'han pintat les zones fosques amb terra de Siena torrada diluïda amb mèdium i també amb intervencions emprant una mescla amb terra de Siena torrada 60%, laca de garanza 20% i violat Pizarro 20%.

Per a les zones clares de la part de dalt del mantell a on reposen els pots de pintura s'ha emprat una mescla de groc de Nàpols 60% i terra de Siena torrada 40%, mescla diluïda amb mèdium.

Per a representar les masses d'aire envoltants per als pots de pintura d'aquesta taula en primer terme, com es mostra a la imatge 41; s'han aplicat veladures amb una mescla de terra de Siena torrada 60% amb laca de garanza 30% i violat Pizarro 10%, i veladures amb una mescla de blanc de zinc 80% amb una mica de groc de Nàpols 20%, aplicades molt diluïdes amb mèdium.



42- Detall del quadre del sofà representat a la paret del fons.

En la darrera imatge es pot veure intervencions per a la roba de la noia del retrat del sofà amb una mescla de violat Pizarro 40%, groc de Nàpols 20% i blanc de zinc 40% mescla aplicada diluïda per a les malles que vesteix la noia del retrat.

En el cas del sofà, les zones de llum s'han pintat amb una mescla de groc Azo fosc 30% i blanc de zinc 70%. Les zones a l'ombra s'han pintat amb una mescla de violat Pizarro 40%, laca de *garanza* 30% i blanc de zinc 30%, mescla diluïda amb mèdium.

Al quadre de la noia amb el sofà que apareix representat a la paret del fons, per a les zones il·luminades dels envans de fusta de darrere del sofà, s'ha emprat groc de cadmi fosc 30% mesclat amb blanc de zinc 70% ben diluït amb mèdium. Per al fons de l'escena que hi ha darrere dels envans, aquest està pintat amb una mescla de groc azo fosc 40% i terra de Siena torrada 60%, mescla aplicada molt diluïda per a tot el fons de l'escena del retrat de la noia amb el sofà.

Per a la catifa representada en primer terme als peus de la noia s'han pintat les zones fosques amb una mescla de violat Pizarro 60%, terra de Siena torrada 30% i blanc de zinc 10%, mescla aplicada de forma diluïda. Per a les zones il·luminades de la catifa s'ha emprat una mescla de groc Azo clar 20%, groc Azo fosc 10%, blanc de zinc 65% i terra de Siena torrada 5%, mescla aplicada en forma de taques locals.

Després un cop assecades les intervencions en forma de taques locals, s'ha aplicat una veladura amb una mescla de blanc de zinc 90%, amb una mica de violat Pizarro 10%, per a la zona de baix a l'esquerra del retrat del sofà, incloent-hi el terra de rajoles i la catifa, aplicada ben diluïda.



43- Detall de ls taulells de darrera el personatge. (2012-10-20)

En la següent imatge es mostra el detall dels taulells de darrera del personatge, s'han intensificat les zones intenses de les ombres darrera dels taulells, amb una mescla de color blanc de zinc 30%, negre d'Ivori 40% amb violat Pizarro 30%. Aplicada pels marges dels taulells de darrera del personatge que estan a l'ombra, les ombres que projecten els taulells a la paret del fons i també les zones a l'ombra de darrera del retrat del sofà.

Al taulell de darrera del personatge es mostra una intervenció amb una mescla de terra de Siena torrada 60% i laca de garanza 40%, aplicada diluïda per a les zones a l'ombra que projecta el personatge a sobre del taulell.



44 - Detall de la imatge per a l'estora amb zones de llum i zones a l'ombra. (2012-10-20)

En aquesta imatge es pot veure com s'han pintat, alguns punts de llum, als plecs transversals de les arrugues de l'estora amb una mescla de blanc de zinc 70% groc de Nàpols 30%, barrejada amb mèdium.

S'han pintat uns altres punts de llum a les arrugues amb gris, una mescla de color negre d'Ivori 10%, violat Pizarro 10% i blanc de zinc 80%, aplicats diluïts.

Per a les rajoles del terra, s'ha emprat una mescla de terra de Siena torrada 30%, violat Pizarro 20%, laca de garanza 30% i blanc de zinc 20% per a les que es troben per sobre del diari que hi ha a terra segons el sistema de referència de l'espectador.

Per a les raïles de sota el diari, s'ha emprat la mateixa mescla, augmentant la quantitat de blanc de zinc i violat.

En aquesta imatge es pot veure com hi ha un repartiment més general de la llum, amb juxtaposició de masses d'aire fredes i calentes per a representar les masses d'aire circumdants.

En aquesta imatge es mostra el retrat complet després de pintar algunes zones a l'ombra, contorns i també punts de llum per al crani.

S'ha pintat l'ombra que projecta la taula a sobre de la samarreta del personatge i els punts de llum per a la samarreta del personatge a l'espatlla dreta i també alguns punts de llum que estan a la meitat esquerra del tòrax.

Per a les carnacions dels braços i de les cames, s'han emprat veladures clares per a les zones il·luminades. Les zones a l'ombra de les carnacions també s'han pintat.

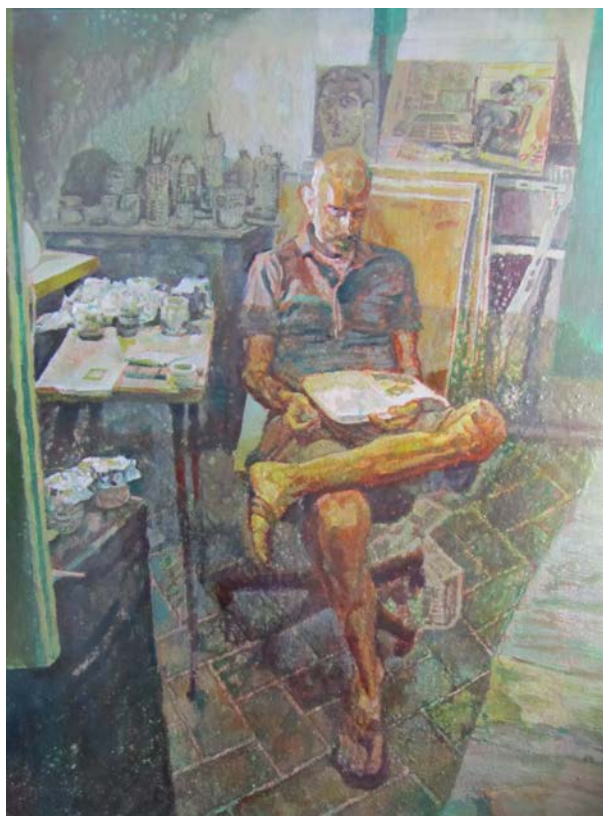
S'han pintat els contorns dels relleus ossis per a les extremitats inferiors, les sandàlies, el diari que trepitja la cadira de rodes a sota del personatge i el terra de les rajoles.

Les zones fosques dels objectes de la taula del fons, les zones fosques del retrat del rostre i algunes taques a les potes de la taula del fons, també s'han pintat.

S'ha pintat la superfície de la taula que hi ha al costat del personatge, alguns contorns per als pots de pintura i el marge de la taula que queda en posició paral·lela al pla frontal. També s'han representat les masses d'aire per sota de la taula.

S'ha pintat la vora del taulell que hi ha representat al marge esquerre de l'escena i al paper de plata dels pots de pintura a la taula que hi ha en primer terme s'han aplicat intervencions locals. A les zones il·luminades del paper de plata, s'han pintat algunes ombres.

Per a la taula s'ha pintat el mantell que cobreix la taula, les zones clares de la part de dalt del mantell.



45- Imatge del retrat , amb veladures de blanc de zinc amb gris, i blanc de zinc amb groc de Nàpols. (2012-12-20)

S'han realitzat algunes intervencions per a la roba de la noia del retrat del sofà a la paret del fons. En el cas del sofà s'han pintat les zones de llum i les zones a l'ombra. En el cas dels envans de fusta de darrere del sofà, s'han pintat les zones il·luminades. Per a la catifa representada en primer terme als peus de la noia s'han pintat les zones fosques i les zones il·luminades. Després un cop assecades les intervencions en forma de taques locals, s'ha aplicat veladures per a representar masses d'aire.

Pels taulells de darrere del personatge, s'han intensificat les zones intenses de les ombres darrere dels taulells. També s'han pintat, alguns punts de llum, als plecs transversals de les arrugues de l'estora i s'han pintat les rajoles del terra.

Fins aquí el procés del retrat estadi oli resinós del Segon exercici.

13 CONCLUSIONS.

Les conclusions es divideixen en tres parts, per un costat hi ha les conclusions referents a l'estudi de la pintura de *Rembrandt*, per l'altre les referents al desenvolupament pràctic del mètode pictòric i per últim estarien les conclusions referents a aspectes del color.

Aquestes han estat les línies d'anàlisi encara que hi ha relacions entre elles. Donat que es troben en una mateixa obra concreta.

13.1 CONCLUSIONS REFERENTS A LA PINTURA DE *REMBRANDT*/ COLORS CONCORDANTS I HARMÒNICS.

Es pot observar en el cas de la pintura de *Rembrandt*, com en algunes de les seves obres hi ha un ordre en la distribució dels diferents colors que s'expressa en forma de colors anàlegs concordants¹ per a les carnacions de la figura les zones de llum, en forma de colors anàlegs discordants per a les ombres i en forma de colors complementaris per al fons. De l'observació d'aquests fets es pot deduir una teoria del color en la composició de l'obra.

D'aquesta manera en la representació d'una figura, les zones clares respecte de les zones a l'ombra es pot emprar per a representar-les colors concordants per a les llums i colors discordants per a les ombres. Si les carnacions estan pintades amb diversos tons de color groc de Nàpols a les zones clares com és el cas de les carnacions de les figures en la pintura de *Rembrandt*, els tons de les zones perifèriques podran estar pintats amb colors vermells i finalment marrons².

D'aquesta manera quedaria integrada la figura en aquestes relacions de colors anàlegs concordants per a les zones de llum i discordants per a les zones a l'ombra.

Es podria dir que el color vermell, acompanyaria al groc de Nàpols en una relació d'*anàleg discordant*, donat que el vermell ja és un color diferent, seguint una direcció en el cercle cromàtic el color diferent que hi ha a continuació del groc de Nàpols, és el color vermell.

1. El concepte de colors anàlegs consisteix en la relació de colors que es troben adjacents en l'arc cromàtic. Llavors aquests es divideixen en concordants o bé discordants, en el cas que es trobin en el mateix color seran concordants, o bé discordants quan canvien de color. (*Slideshare*. 2013, p.19).

2. Arran de l'obra *El turc*, al llibre de *Rembrandt* dels autors *Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* Es comenta, que les robes del personatge, estan pintades amb tons marrons i llisos i que l'obra es troba en un estadi d'aplicació del color general.

Max Doerner tot comentant el quadre de *Rembrandt: La ronda Nocturna* fa referència a aquesta relació de concordança entre colors, referint-se als colors de l'obra i explicant parcialment la teoria del color emprada en aquesta obra concreta.

Primer parlarà del color amb el qual està pintada la nena que apareix a l'escena. De la que dirà que conté el to just de groc clar, per romandre en la llunyania o profunditat de la composició i alhora resplendir retallada per tons profunds foscos. Això faria referència a aspectes de la lluminositat del velat de la figura, o bé a l'atmosfera envoltant, mitjançant un to clar intermedi amb la fosca profunditat. Els tons profunds de la foscor que retallen la figura fan referència a blaus violacis que es troben en una posició en l'arc cromàtic oposada.

Parla també més endavant, del recorregut de les masses d'aire que donen plasticitat a l'obra de manera que es poden recórrer amb la mirada fins a extingir-se aquesta en l'espai compositiu i apareixent igualment lluminoses les masses d'aire en la profunditat, tot referint-se a la força expressiva pictòrica de l'obra. La plasticitat del color a través de les masses d'aire representades.

Finalment cita els colors dels dos personatges que hi ha en primer terme, al centre de l'escena. Parlant del color groc intens de l'uniforme del tinent -un dels dos personatges- que es diferencia amb molts altres tons a través del color groc càlid, del color concordant vermell groguenc i del color marronós del contorn del personatge, fins al color negre del vestit de l'altre personatge al qual acompanya, que està en primer terme i que el personatge que representa és el capità. (Doerner, M. 1965, p.327)

També es podria establir la relació de concordança però en l'altre sentit de l'arc cromàtic, és a dir des del groc i anant cap al color verd, a continuació el color groc verdós. Així es reforça la relació de familiaritat entre tons d'un mateix color, que en una pintura s'expressa una relació harmònica en els colors.

Per a la representació de la figura i el fons, en el cas de la pintura de *Rembrandt*, es pot veure com als retrats la figura està contrastada del fons amb una relació de colors complementaris, així doncs, a la pintura *La ronda nocturna* les figures estan separades per unes transparents veladures d'un blau violaci com a complementari del groc de Nàpols de les carnacions.

La relació de complementarietat entre la figura i el fons queda expressada en carnacions pintades amb groc de Nàpols que contrasten amb un fons blau violaci molt saturat gairebé negre. També s'observen zones a l'ombra de les carnacions que estan pintades amb colors de la família dels vermells, taronges i terres que contrasten amb el fons blau verdós o terra verdós.

13.2 GRANS MASSES D'AIRE.

A la pintura de *Rembrandt* es pot observar en algunes obres, una representació de la llum ambiental mitjançant la representació de grans masses d'aire.

Segons explica *Max Doerner* al seu llibre *Els materials de pintura i el seu ús en l'art*, aquest repartiment en grans masses d'aire es realitza mitjançant la juxtaposició de veladures de blanc de plom mesclat amb groc i blanc de plom mesclat amb negre, un to càlid enfrontat a un to fred Mitjançant l'anàlisi espectral del *Dr. Jacobi*, per ventura va resultar que el blanc de plom és una mescla de plom-estany i tampoc existia el massicot com creia *De Wild*.

Parlant sobre el color blanc tal com s'empra en la pintura de *Rembrandt*, dirà *Max Doerner* que aquest era aplicat amb capes superposades a sobre dels contrastos entre blanc grisós i blanc groguenc. Dels quals creia que eren mesclats prèviament en tons molt lluminosos.

També fa referència a les subtils modulacions cromàtiques al quadre *Els Síndics*, en referència als colors del coll de les camises, de les carnacions i dels vestits. Especificant que aquestes modulacions entre colors tenen un fonament tècnic en la subpintura o grisalla. (*Doerner M.* 1965, p.328).

13.3 EL SEMITÒ FRED ENTRE LA LLUM I L'OMBRA.

En el cas de la pintura de *Rembrandt*, les reparticions entre zones clares i zones fosques vénen donades per la configuració del semitò fred. Consisteix en un ordre preestablert de zones fredes i zones càlides i fa referència a la diferenciació de colors freds i càlids en l'arc cromàtic.

Quan s'aplica el fons, aquest és aprofitat de manera congruent per a l'aplicació de capes posteriors. Queda doncs un repartiment de la llum general en la superposició de capes que parteix d'una distribució de la llum general en zones fredes i zones càlides, a on les zones se separen entre zones de les llums, zones de llum intensa, zones del fons i zones d'ombra.

En el llibre de *Bomford, D. Brown, C. i Roy, A.* L'autor, parla de l'efecte convincent, que produeix en la representació de la forma el semitò fred. Aquest consisteix en l'alternança de tons freds i càlids per a la representació dels objectes, respectant la idea que les ombres en general són càlides, els semitons freds, les llums són càlides i les llums molt intenses són fredes.

Segons assegura l'autor quan es respecta aquesta norma, s'aconsegueix conferir a l'escena la sensació de profunditat en l'espai i la il·lusió de tridimensionalitat en els objectes. Posa com a exemple l'obra *El festí d'en Baltasar*, a on s'ha seguit aquest mètode.

Recalca que en altres obres, a on no s'ha seguit aquest criteri en comparació a aquesta obra són més pobres pel que fa a la sensació de tridimensionalitat. (Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p. 31)

També es comenta a l'obra de Bomford, D. Brown, C. Roy, A. Les maneres que hi ha per a realitzar aquest ordre, amb l'aplicació de **pintura directa** sobre un fons concret càlid, a les zones profundes que hi ha entre les llums i les ombres representades en l'obra. Consisteix a pintar amb pintura directa de color blau, per exemple en franges a sobre de zones d'ombra profunda com es mostra a l'obra *El festí d'en Baltasar*.

L'altre exemple que explica l'autor -com ara es pot veure a la pintura tardana de Rubens com a exemple destacat en l'aplicació d'aquest mètode- consisteix en l'efecte per **enterboliment**. És un medi indirecte per aplicar el semitò fred. En l'aplicació de veladures càlides de llum i ombra, respecte del to mitjà inferior i entre elles consisteix a aplicar un color a sobre un to fosc càlid entre llums i ombres, aplicant un marró en forma de veladura, que resultarà més fred que si s'hagués pintat a sobre d'un to més clar.

Aquest to fosc s'aplicarà a sobre de les capes inferiors de les zones a l'ombra i dels tons mitjans. I després es cobreix amb les llums càlides translúcides de les zones il·luminades, apareixen automàticament les zones intermèdies i els semitons freds.

L'efecte del to mitjà emprant el mètode d'enterboliment, es troba en la pintura de Rembrandt a l'exemple de l'obra *Dona banyant-se en un rierol*. I l'efecte de pintura directa de semitò fred en l'obra *Autoretrat a l'edat de 34 anys*. (Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p. 31)

13.4 TEXTURA I EMPASTAMENT.

En la realització de la pintura a l'oli, en comparació a altres tècniques de pintura més austeres, es té a disposició diversos recursos plàstics com el color i les textures. Per exemple en comparació amb una altra tècnica com l'aquarel·la la qual té la plàstica del color però no permet grans textures i empastaments del material. En comparació amb la tècnica acrílica, la qual sí que permet grans empastaments i textures mitjançant l'ús d'aglutinats o gels i també la plàstica del color, però no permet veladures translúcides estables, ja que és un mitjà opac.

Aquest tema no només fa referència a la multiplicitat de mèdiums, resines, ceres o qualsevol tipus d'espessidor o diluent de la pintura a l'oli, els quals confereixen un resultat determinat a la pintura a l'oli en l'acabat final. També fa referència a la mal·leabilitat del material en l'aplicació per generar textures diverses, mitjançant tot tipus d'estrís per tal de donar una textura determinada al material quan aquest s'aplica a sobre del suport i que es manté estable posterior a l'asseccament de la superfície pictòrica.

La pintura a l'oli com a tècnica per a pintar té molts recursos plàstics aquesta és la idea que ens ha transmès *Max Doerner* en el seu llibre de processos pictòrics *Els materials de la pintura i el seu ús en l'art*.

En *El retrat a l'estadi oli resinós* del segon exercici de la present tesi en curs, s'han empastat lleugerament les zones de llum, a les mans, al rostre, extremitat inferior il·luminada, al paper de plata de sobre dels pots de pintura i també al focus que il·lumina l'escena que es representa.

La idea d'empastar les zones de llum de màxima intensitat és en vista a què els gruixos que perseveren en el procés d'asseccament, augmentin la visibilitat de les zones de llum. Per les diverses cares o superfícies de reflexió de llum que generen els engruiximents i en funció que les zones en ombra estiguin velades.

A part les zones empastades confereixen un ritme a l'escena produïda per zones a on hi ha engruiximents i zones velades. Aporta un ordre en el reconeixement dels objectes i en la direcció de les zones de llum.

Al llibre de *Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* L'autor assenyala la rellevància que té l'empastament i la textura a la pintura de Rembrandt. Són exemples les pintures *Dona banyant-se en un rierol*, o bé *Retrat d'una dona de 83 anys*, el cinturó de *Saskia van Uylenburch en l'abillament de l'Arcàdia* i la casaca del retrat de *Frederik Rihel a cavall*.

En la pintura de Rembrandt també fa referència l'autor en el llibre *Rembrandt. Materials, mètodes i procediments de l'art*, a la utilització del mànec del pinzell per a crear textures rasant directament sobre la superfície pictòrica. (*Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* 1966, p. 31)

13.5 ELS FONS ALA PINTURA DE REMBRANDT.

La importància dels fons rau en el correcte assentament de les capes posteriors i en la representació del to general de l'obra repartit en grans zones.

A la pintura de *Rembrandt*, hi ha alguns fons que serveixen per a plantejar un to d'ombra profunda, però en alguns casos la subpintura constitueix una representació completa. (*Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p. 30*)

A l'obra dels autors *Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* Es fa referència a una obra de *Rembrandt, Dona banyant-se en un rierol* concretament respecte a la capa de pintura que hi ha a sota de la camisa de la dona que funciona com una capa de color general encara que també forma part de l'obra com a realització final de l'obra completa. I ho compara amb la realització pictòrica de l'obra *El festí d'en Baltasar* a on la configuració del resultat final representa quelcom més substancial que podria correspondre a una fase completa del color general. (*Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p. 30*)

Els fons que configuraven la preparació dels taulells a la pintura de *Rembrandt*, s'elaboraven amb cola animal i pigment blanc que donen lluminositat al fons.

L'autor del llibre *Rembrandt. Materials, mètodes i procediments de l'art*, comenta que els fons preparats a sobre de taulell de fusta a la pintura de *Rembrandt*, presentaven una capa prima de carbonat de calci mesclada amb cola de pell animal. I segons les proves amb *microscopi explorador d'electrons*, s'han detectat petits coccòlits fòssils, a la capa inferior de l'obra *Retrat d'una dona de 83 anys* i al retrat de *Philips Lucasz*, cosa que revela que la creta emprada era d'origen animal. (*Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p. 26*)

Al procés del *Retrat a l'estadi oli resinós* del segon exercici de la present tesi, encara que s'ha procedit amb la preparació amb cola natural, és a dir escalfant cola de conill amb aigua al bany maria, s'ha afegit massilla que li dóna cos a la preparació. També s'ha afegit pigment blanc de zinc i una mica d'oli de llinassa que li atorga fluïdesa a la mescla. En afegir oli de llinassa a la preparació del suport, s'ha d'anar amb compte d'emprar petites quantitats, per no dificultar el procés d'assecatment ³.

Segons ens comenta l'autor del llibre *Rembrandt. Materials, mètodes i procediments de l'art*, el fons de creta de *Rembrandt* a diferència de la majoria de fons sobre taulell dels segles XV i XVI, es troba una emprimació d'un color càlid marró groguenc, mescla de blanc de plom, creta i una mica de terra d'ombra lligada amb oli de llinassa. (*Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p. 27*)

Segons comenta l'autor *Schwartz, G.* Al seu llibre de *Rembrandt* les obres de *Rembrandt* realitzades a sobre de taulell que hi ha a la National Gallery, tenen una capa de preparació fina de carbonat de calci lligat amb cola de pell animal i per sobre una imprimació molt fina d'un to marró grogós càlid. (*Schwartz, G. 2006, p.89*)

³ No només per no dificultar el procés d'assecatment, ja que al llibre de l'autor Mayer, R. Tot comentant els motius que duen a la correcta adherència de la preparació al suport, aquesta ve determinada per la textura del suport i l'absorbència d'aquest, de manera que el gesso es pugui adherir mecànicament. Finalment també comenta que el suport hauria d'estar sense restes d'oli o greix per tal que la preparació no s'esquerdi i s'acabi separant del suport. (Mayer, R. 1985, p. 325)

Respecte a l'ús del mèdium, *Max Doerner* comenta en el seu llibre sobre processos que els diluents que emprava Rembrandt eren de caràcter molt resinós, anàlegs als de Rubens. Especula amb l'ús de la trementina veneciana, màstic i oli espessit que s'asseca en poques hores i que confereixen a l'obra un resultat plàstic divers, amb zones de màxima pastositat i zones velades (*Doerner M.* 1965, p.328).

Segons comenta l'autor al llibre de *Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* En estudis de raigs X, s'han trobat només oli de llinassa com a mèdium o aglutinant. De fet l'aspecte vaporós de les veladures de *Rembrandt* s'aconsegueix més fàcilment amb oli de llinassa ⁴ que emprat com a mèdium es poden realitzar capes més fines i fluides. La trementina veneciana és més enganxosa i confereix per acumulació de capes un aspecte vitrificant, masses translúcides però amb molt de cos i d'aspecte vitri.

Max Doerner mantenia la seva postura, en l'ús de resines a la pintura de *Rembrandt*, fet que diu quedà constatat per *Hoogstraten*, que fou testimoni ocular i deixeble de *Rembrandt*. Tot comentant la formació d'arrugues pel ràpid procés d'assecamment de capes de color riques en oli, així com la persistència de les llums tal com es disposen al principi, conservant-ne l'estat amb vernissos resinosos. (*Doerner M.* 1965, p.328).

Sempre és aconsellable respectar la llei que proposa *Max Doerner* en la que la superposició de capes sigui de més magre a més gras, per a facilitar el procés d'assecamment i la superposició d'aquestes.

Els autors del llibre de *Rembrandt. Materials, mètodes i procediments de l'art*, arrel de la importància del procés d'assecamment en capes preliminars, comenten que en l'anàlisi de diverses mostres de l'emprimació de color marró, s'ha detectat manganès, cosa que indica que el pigment emprat, és terra d'ombra natural. De manera que funcionava com a catalitzador del procés d'assecamment. (*Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* 1966, p. 27)

En el cas del *Retrat a l'estadi oli resinós*, del segon exercici de la present tesi, no s'ha tingut en consideració establir un fons amb color de terra d'ombra natural, per facilitar l'assecamment de la pintura. S'han dibuixat i pintat les primeres ombres de la figura, així com el dibuix i les primeres zones de llum emprant trementina en abundància per afavorir el procés d'assecamment, a part del mèdium general emprat, trementina veneciana i vernís holandès amb vernís de goma *d'amar* emprats tots aquests en fases posteriors del procés. L'ús de trementina ha minimitzat l'efecte enganxós de la resina.

4. Segons comenta l'autor *Ralph Mayer* al seu llibre *Materials i tècniques de l'Art*. La tècnica de la pintura a l'oli amb veladures amb oli de llinassa que s'assequin amb rapidesa i de manera uniforme, són les més resistents, en comparació a altres medis aglutinants. (*Mayer, R.* 1985, p. 325)

A l'obra dels autors *Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* Es comenta que les pintures de *Rembrandt* a sobre de tela són més variables, quant a l'estructura respecta. Generalment emprava dos tipus, un consisteix en els **fons dobles**, a on la primera capa aplicada directament a la tela és ocrosa, un pigment de terra vermell barrejat amb un pigment taronja vermellós.

A continuació una capa de marró clar, grisenc o groc mat verdós que conté blanc de plom com a pigment principal i a sobre aquesta segona emprava una capa de negre per tenyir l'emprimació. Es comenta en aquest llibre que exemples de fons dobles són *Saskia van Uylenburgh en l'abillament de l'Arcàdia, El festí d'en Baltasar i l'Autorretrat a l'edat de 34 anys*.

L'esquema bàsic presenta variants, així doncs a l'obra de Rembrandt, *L'home vell com a Sant Pau*, té una capa inferior que conté terra d'ombra marró i a sobre una segona emprimació marró grisenca amb una mescla de blanc de plom groller, partícules de carbó negre i una mica de terra d'ombra. A les pintures en tela, la construcció dels fons de to taronja també varia. Sobretot quant a la puresa dels pigments de terra. (Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p. 27)

El fet que *Rembrandt* tingués en compte durant l'aplicació dels fons dobles el color, la textura i la superfície elegida per executar a sobre d'ella la pintura, és significatiu, donat que per a l'homogeneïtzació de les diferents llums càlides, llums fredes, ombres càlides i els tons mitjans en llum ambiental general, és quelcom que s'ha de prendre seriosament si es vol aconseguir que l'atmosfera sigui unitària. Aquesta fase del fons és aconsellable que es dugui a terme durant les fases prèvies, de manera que el color local s'apliqui subordinat a aquest fons que esdevé l'ordre de tonalitat general. Si pel contrari no es procedeix d'aquesta manera, no s'aconsegueix el mateix resultat.

Els autors *Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* Comenten que a la primera capa de l'emprimació els pigments terra que emprava *Rembrandt* eren econòmics. La segona capa contenia blanc de plom i s'aplicava tenint en compte a més a més del color i la textura, la superfície elegida per a desenvolupar la pintura a sobre d'ella. (Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p. 27)

El segon tipus de fons sobre tela, basat en l'estudi radiogràfic de tall transversal a on *Rembrandt* emprava mitjans més econòmics, està format per una capa de quars toscament tamisat, sorra silícia tenyida d'ocre marró amb una mica de blanc de plom, lligat amb oli de llinassa i acolorit amb negre

En l'obra de *Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* L'autor explica el segon tipus de fons sobre tela basat en un *estudi radiogràfic d'un tall transversal*. A on el mestre *Rembrandt*, empra mitjans més econòmics. Alguns exemples d'aquest tipus de fons, són les obres següents: *L'adoració dels pastors, El retrat de Hendrickje Stoffels, El retrat de Frederik Rihel a cavall i L'autoretrat a l'edat de 63 anys*.

Hi ha dues pintures sobre tela, que no presenten l'estructura de fons dobles dels dos grups principals, són *Frare franciscà* i *Margaretha de Geer bust*, que són variants de les pràctiques d'emprimació, donat que la diversitat de tècniques d'aplicació de fons de teles, durant el segle XVII, varia considerablement. (Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p.p. 27-29)

Segons comenta l'autor *Schwartz* al seu llibre de *Rembrandt* (l'autor empra el terme vernís per referir-se a les capes de l'emprimació), en el cas de les obres sobre tela s'han trobat dos tipus de fons, un format per una sola capa de quars, tamisat bastament tenyit amb ocre marró i una mica de blanc de plom i lligat amb oli sec. L'altre consisteix en una doble capa amb pigments de terra barats, una capa superior de blanc de plom tenyit. Quatre de les tretze teles que te la *National Gallery* tenen una emprimació d'una sola capa de color blanc o beige, dos d'elles una emprimació de dues capes amb la capa superior variable entre el blanc ed plom i el marró fosc. (*Schwartz, G.* 2006, p.89)

13.6 CONCLUSIONS REFERENTS AL PROCÉS DEL RETRAT: LA FACTURA FINAL



46- Detall del quadre a on es poden apreciar les bombolles i regalims provocats per l'excés de mèdium.

En el cas de la factura final no s'ha aconseguit un resultat satisfactori per la irregularitat en els contorns de les formes representades i tampoc s'estableix un ritme concret per a les textures. Doncs si bé s'ha procedit en el *Retrat a l'estadi oli resinós*, a empastar lleugerament les zones de llum, les mans, el rostre, l'extremitat inferior il·luminada, el paper de plata, així com el focus de llum que il·lumina l'escena; apareixen diversos accidents, per l'ús de la resina com a mèdium.

La trementina veneciana per la seva textura enganxosa, i el seu procés d'assecament lent ha anat acumulant la pols de l'ambient quan l'obra s'assecava al taller i la paleta a on s'han dut a terme les mescles amb la pintura, s'han barrejat amb pols i restes de brutícia, que en el procés d'assecament de la pintura al suport, revelen un munt d'irregularitats en la superfície impossibles de corregir.

L'empastament de les zones de llum les quals no han quedat ben definides respecte de les zones no il·luminades o a l'ombra. Com que s'ha aplicat tantes capes de pintura i també per l'ús de la trementina veneciana com a mèdium, han provocat que les zones velades

presentin engruiximents brillants i translúcids anàlegs a les zones il·luminades en mida i forma.

A part hi ha formacions de rebaves produïdes pels regalims d'una pintura que s'ha aplicat massa líquida. Un cop seca la pintura ja no es poden corregir.

S'hauria d'haver tingut més en compte el treball de la fase de subpintura com agent configurador de la llum ambiental i del to general de l'obra. Doncs en el cas del *Retrat a l'estadi oliresinós*, no s'ha aplicat un fons general ni tan sols una capa uniforme de color base i s'ha procedit en els primers passos a establir les ombres conjuntament amb les zones clares.

És de vital importància si es vol aconseguir un joc homogeni entre llums i ombres, que s'estableixi un ordre del general al particular perquè les diferents zones de llum, les zones de fosc i les masses d'aire tinguin congruència, a més a més aquest procés és resol en la fase preliminar del fons.

Max Doerner arran d'un comentari sobre la pintura de *Rembrandt*, dirà què la unitat en la definició de llum, de to, de fosc i la subordinació de tots els colors aïllats, constitueixen la pauta del seu treball. (**Doerner M.** 1965, p.327)

En el *Retrat a l'estadi oli resinós* no s'ha aplicat color pel fons però en el *Retrat en fase de tremp a l'ou* del segon exercici, s'ha corregit aquesta fase del retrat amb un fons homogeni de color ocre. Aconseguint un resultat més homogeni dels colors locals en les fases preliminars de les zones de llum i zones de ombres. En el *Retrat a l'estadi oli resinós* s'ha solucionat la composició general de la llum amb veladures generals de blanc de zinc amb groc de Nàpols, i blanc de zinc amb gris, en estadis més avançats de l'obra, quan ja s'havia disposat el to local per a cada zona. Són les masses d'aire representades a l'espai compositiu.

La representació de les masses d'aire, mitjançant la superposició de veladures, ha de dur-se a terme un cop s'ha disposat el to general i aquest pas es resol en la subpintura.

Si es disposa avans el color local en primer lloc, l'aspecte del color és en forma de color aïllat, doncs no hi ha modulació alguna a menys que no es treballi molt degradant els diversos colors en tonalitats diverses del mateix color. En el cas del *Retrat a l'estadi oli resinós*, com que aquest pas no es du a terme té en conseqüència que a nivell general el color apareix pobre de tonalitat per acció de la superposició de les masses d'aire i certament difús. Encara que si es manifesta una certa atmòsfera de llum a l'escena representada.

En conseqüència, si es vol que el to del color torni a lluir s'ha de pujar novament, es cau en un cercle viciós que consisteix en pujar el to i amortiguar-lo amb veladures generals perquè s'integri en l'escena representada.



47- Detall del retrat amb masses de llum.

A part també l'aplicació de veladures representant la llum ambiental en capes superposades, o bé la juxtaposició de grans masses de llum és un treball que s'ha de tenir en compte en fases previes i no al final.

Així després de la composició de l'escena en grans masses d'aire, es pot decidir una intensificació del color o bé pujar la lluminositat, però d'una manera molt més efectiva i controlada.

13.7 CONCLUSIONS REFERENTS AL COLOR.

Si es projecta una llum de color blau i una llum de color groc en un mateix punt en una paret blanca, la zona de la paret a on interaccionen ambdós feixos de llum respon amb llum blanca.

A les parelles de color que provoquen tal fenomen en l'*addició* dels respectius feixos de llum, se'ls anomena **colors complementaris**.

En l'arc iris la llum blanca apareix descomposta en els seus components cromàtics. (Doerner M. 1998, p.9).

Quan s'empra pigment i es mesclen els colors complementaris la resultant del color del pigment és una altra. Això depèn de la llum blanca que incideix sobre el pigment que és un cos sòlid. Poden llavors passar dues coses, que el pigment que reflecteix la llum absorbeixi totalment o parcialment la llum (convertint energia lumínica en energia tèrmica) o que es produeixi una reflexió total o parcial de la llum blanca que incideix sobre el pigment. La resultant de tots els processos d'*absorció* i *reflexió* de la llum, serà el color de la mescla de pigments. Tenint en compte que un color absorbeix una fracció de la llum i l'altre absorbeix una altra part, apareixent el color de la mescla per *sostracció* de diverses fraccions de l'espectre lumínic, apareix menys lluminosa que els colors de la mescla per separat.

Si la superfície del cos és llisa, es produeix la *reflexió especular*. Un cos d'aquestes característiques se l'anomena mirall. Quan la superfície del cos està formada per moltes petites superfícies llises, llavors la llum es reflecteix en totes direccions i s'anomena *reflexió difusa*. Un cos així s'anomena de color blanc. Els cossos de color negre, reflecteixen molt poca llum, els cossos blancs la reflecteixen gairebé tota i enmig hi ha els cossos que reflecteixen i absorbeixen llum. (Doerner M. 1998, p.10).

Quan a sobre d'una partícula de pigment incideix llum blanca no succeeix el mateix que quan passa la llum a través d'un filtre monocromàtic com pot ésser una capa translúcida i

acolorida com ara les veladures. En el filtre monocromàtic es produeix el pas d'una determinada porció de la llum que arriba i s'absorbeix l'altra porció o sigui que la llum viatja a través de les capes de pintura si el grau d'opacitat de la capa o permet.

Si a sobre d'una partícula de pigment groc, arriba llum blanca, s'absorbeixen les faccions de llum violeta i blava de l'espectre lumínic i es reflecteixen la verda la groga la taronja i la vermella. Llavors dels diversos feixos de la llum reflectida, es mesclen els components que són complementaris per donar llum blanca, com són el component verd amb el vermell, el component vermell ataronjat es mescla amb el component blau verdós (de la facció de llum verda reflectida), per donar llum groga i llavors el component blanc reforça el groc. (Doerner M. 1998, p.10)

Una partícula de pigment blau absorbeix els feixos de llum vermella, taronja i groga. A més a més reflectirà els feixos de llum blava i violeta i s'obté *additivamente* la llum blava.

En el cas que es troben en una mescla de pintura partícules de color de pigments groc i blau, la llum que incideixi en la mescla recorrerà les superfícies dels dos tipus de partícules i en cada partícula la llum serà parcialment absorbida i reflectida. Quan es realitzen mescles de colors a la paleta, s'anomena **mescla sostractiva** de colors perquè se sostreuen faccions de l'espectre de la llum blanca que arriba a la mescla. (Doerner M. 1998, p.10)

Quan en un retrat es formen veladures translúcides i superposades la llum passa a través d'elles rebota al fons blanc del suport i travessa de nou les capes i arriba fins a la vista del subjecte espectador, sempre que el grau de transparència de la capa permeti el pas de la llum a la següent. A cada capa hi ha una facció de l'espectre de la llum que travessa la capa i passa a la següent en una pintura constituïda per capes interdependents, fins que la llum rebota al fons blanc. (Doerner M. 1998, p.10).

Que la llum incident en un quadre viatgi fins al fons i aquest participi o no en el resultat final del quadre, depèn de les propietats òptiques del pigment i també de les de l'aglutinant. Ja que el pigment es troba envoltat amb el material de la capa que és l'aglutinant en una veladura, s'ha de tenir en compte l'acció cobrent que es produirà en la mescla. (Doerner M. 1998, p.20). El fracàs de la pintura per capes translúcides consisteix a cobrir el fons o en el cas que hi hagi subpintura o grisalla, quan aquesta es cobreix totalment. Si es fa de tal manera, es perd la congruència de les capes, ja que formen un sistema interdependent.

Segons comenta Max Doerner al seu llibre *Els materials de la pintura i el seu ús en l'art*, l'índex de refracció de la creta és 1,5 i l'índex de refracció de l'oli de llinassa també és 1,5. En aquest cas no es produeix acció de cobertura perquè l'índex de refracció del pigment, i del material que l'envolta és el mateix.

En el cas de la pintura a la cola humida, la creta està rodejada per aigua, l'índex de refracció de l'aigua és d'1,3. Com que l'índex de refracció del pigment i del material que el

rodeja són semblants, no es produeix acció de cobertura. Però en el cas de la pintura a la cola seca, l'aigua s'ha evaporat. La quantitat de cola en la substància del color no juga òpticament cap paper. En aquest cas les partícules de creta estan envoltades per aire i l'índex de refracció de l'aire és 1, els índexs de refracció són diferents, llavors es produeix acció de cobertura. (Doerner M. 1998, p.20)

També influeix la *magnitud* de les partícules, ja que hi ha una *magnitud òptima* per a la qual un pigment es distribuirà en el medi i donarà acció de cobertura o no. I també la *quantitat* d'aquest, si la capa és gruixuda o no. De manera que quan s'aplica una veladura amb la pintura diluïda amb oli de llinassa en forma empastada, el més adient és espargir la pintura que s'ha aplicat de manera que es pugui estendre al màxim la pel·lícula de pintura a sobre del suport amb un pinzell en forma de ventall per tal que es minimitzi l'efecte de cobertura produït per un gruix innecessari de la capa.

La *magnitud òptima* de les partícules de tots els pigments en general, està compresa entre 2/1000 mm com a límit superior i 4/ 10000 mm com a límit inferior. Si un gra de pigment és molt gran, per exemple 1/500 mm, la seva capacitat de cobertura serà molt petita. Però si es redueix la seva mida, llavors la seva capacitat de cobertura augmenta i arriba al valor òptim que està entre els límits citats anteriorment (Doerner M. 1998, p.p.20-21).

14.1 MATERIALS EMPRATS.

Per a aquest retrat del segon exercici de la present tesi, *El Retrat a l'estadi de Tremp a l'ou*, s'ha emprat una de les tres fustes de contraplacat amb les mides de 66 x 55 cm i 0,6 mm de gruix. Amb aquestes tres fustes s'ha realitzat tres còpies del mateix retrat, tres estadis diferents del mateix retrat, el dibuix a grafit, la pintura amb mitjà oli resinós i la pintura amb tremp a l'ou.

Les tres fustes emprades han estat tractades amb una preparació natural de cola de conill, amb massilla i pigment blanc. Aquest pigment consisteix amb una mescla de *sulfur de zinc* i *sulfat de bari*, s'anomena *Litopó* i es pot adquirir a la drogueria. També s'ha afegit càrrega a la mescla de la preparació amb *carbonat de calci* per no gastar pigment en excés.

Per al *Retrat a l'estadi de Tremp a l'ou*, s'ha realitzat la *subpintura* amb tremp a l'ou i els acabaments amb una mescla de tremp a l'ou i oli de llinassa.

14.2 COLORS

Producte: groc de ferro. Família: Hidròxid de ferro sintètic. Classe: Pigment inorgànic. Color índex: Color índex: PY 42. Toxicitat: nul·la.

Producte: Vermell escarlata pur. Família: Vermell Naftol. Classe: Pigment orgànic. Color índex: PR 22. Toxicitat: nul·la.

Producte: Carmí fosc pur. Família: Vermell Naftol. Classe: Pigment orgànic. Color índex: PR 146. Toxicitat: nul·la

Producte: Negre de fum. Color índex: PBk 6.

Producte: Litopó. Família: sulfur de zinc + sulfat de bari. Classe: Pigment inorgànic. Color índex: PW 5. Toxicitat: nul·la

14.3 MÈDIUM.

En el cas del retrat amb la tècnica de tremp a l'ou, s'ha emprat una emulsió que consisteix en les mides d'un rovell d'ou, mesclat amb el mateix volum d'aigua i afegint un rajolí de vinagre blanc.

De l'ou s'ha emprat únicament el líquid de dins del rovell, és a dir la substància líquida de color taronja vermelloso, desfent-se de la membrana que l'embolcalla i de la condensació de clara que hi ha adherida a la membrana. D'aquesta manera l'emulsió es presenta sense grumolls.

S'afegeix vinagre perquè no es deteriorin les proteïnes de l'ou i comenci l'emulsió a fer pudor. A part s'ha de mantenir fresca la barreja a la nevera mentre no s'utilitzi, sobretot durant l'estiu, ja que es fa malbé abans.

L'emulsió es dona entre l'aigua i els àcids grassos del rovell, els greixos es dilueixen en forma de petites gotes o *micel·les* i la proteïna de l'ou anomenada *lecitina*, manté estable l'emulsió. També es pot afegir oli de llinassa i quedarà aquest també emulsionat i no se separa de l'aigua.

Així ens comenta *Max Doerner* que allò que s'aprofita de la *lecitina* a l'emulsió, és el seu poder *humectant* que facilita la preparació de l'emulsió i evita la prematura desintegració de la mescla. (*Doerner, M.* 1998, p.14.)

14.4 METODOLOGIA

Per a les sessions de treball pictòric a sobre del suport, s'ha utilitzat pigment diluït amb emulsió d'ou. Primer s'ha preparat prèviament l'emulsió a part en un pot de vidre.

En aquest pas primer es trenca l'ou per la meitat sense que caigui el rovell, reposant aquesta en una meitat de closca. Després amb ajuda d'una fulla d'afaitar es desprèn la condensació de clara que hi ha enganxada al rovell.

Un cop es té el rovell net després de llevar el reducte de clara que s'hi enganxava, es diposita en un pot de vidre. Després s'ha de treure la membrana, un cop el rovell hi hagi fet eclosió a dins del pot de vidre. Amb l'ajuda d'un pinzell es pot treure la membrana del pot de vidre tot decantant la preparació per fer la membrana visible.

El rovell d'ou s'ha de mesclar amb un volum d'aigua. Un cop barrejada la mescla amb un pinzell, s'hi ha d'afegir un rajolí de vinagre, si pot ser de vi blanc perquè el vinagre de vi negre tenyeix l'emulsió i afecta els colors.

Ara ja està l'emulsió a punt per a ser utilitzada. Quan s'acaben les sessions de treball es tapa i es desa a la nevera. A la taula hi haurà els diferents pots amb els respectius pigments que s'hagin d'emprar i també un pot amb aigua per a rentar els pinzells a cada intervenció de color diferent que s'empri.

Max Doerner aconsella preparar la menor quantitat de pintura en relació al treball que es vulgui desenvolupar. També aconsella rentar els utensilis després de cada sessió, per evitar l'enduriment de la pintura a posteriori de les restes que queden als pèls del pinzell. (*Doerner, M.* 1998, p.14.)

Es necessita un suport pla a on preparar les mescles de pigment i emulsió. Cal posar el pigment al suport de mescles (un plat per exemple), amb un pinzell o espàtula. Per a l'emulsió s'empra una pipeta per a dosificar-la, que també es pot emprar per diluir la mescla, aprimant el color amb aigua, per a un tremp més aquós o com a dosificador de l'oli de llinassa per a un tremp més gras.

Per a realitzar les capes ***d'emplomat i traducció general***, durant les tutories al taller amb el professor Ramon Trías, és aconsellable preparar en un pot de vidre una mescla de blanc de zinc, amb una mica de groc i afegir-hi un rajolí d'oli de llinassa; diluir-ho amb aigua, en la mesura que es vulgui, és a dir més o menys espessa la mescla. Després al suport de mescles, es pot barrejar de color blanc grogós amb l'emulsió d'ou, que està en un altre pot de vidre emprant la pipeta per a dosificar-la a sobre del plat de mescles.

Per a les capes de ***traducció general***, s'empra un pinzell i es diposita la barreja d'emulsió amb color blanc grogós, més o menys en forma pastosa, a sobre del suport pictòric en forma de capa homogènia per a una àrea donada del suport pictòric.

A posteriori de cobrir una àrea del suport pictòric es procedeix a treure la pintura sobrant d'aquesta abans que la pintura s'assequi, amb un pinzell en forma de ventall, de manera que es difumini la pintura blanquinosa a sobre del suport i deixi entreveure el que hi ha en capes més profundes, és a dir espargint la pel·lícula de pintura.

En cas que s'afegeixi aigua a la mescla, aquesta s'assecarà molt més rapidament, a més a més minva el to del color i provoca que s'esquerdi la capa de pintura un cop s'asseci a sobre del suport.

L'efecte visual que queda després d'aplicar una capa de **traducció general**, és anàleg a una capa de guix en una pissarra després de passar la mà per sobre per a esborrar-la però no del tot, deixant entreveure el que hi ha a sota.

Max Doerner al seu llibre *Els materials de pintura i el seu ús en l'art*, fa seus els consells de *Cennino Cennini* per a les pintures italianes amb la tècnica pictòrica de tremp a l'ou. Així doncs al tractat de *Cennini*, la preparació del pigment pel tremp a l'ou es fa pastant el pigment amb aigua fins a arribar a una certa consistència pastosa i mesclant després aquesta pasta, amb la mateixa quantitat de rovell d'ou.

També es restringeix l'ús d'aigua perquè aglutini amb més força. I recomana conservar el color en fresc, en pots de boca ampla, coberts amb aigua si s'escau; així es poden emprar en diferents tipus de tècnica pictòrica. El color un cop sec al pot de vidre, es pot tornar a pastar. (*Doerner, M. 1998, p.205.*)

14.5 PREPARACIÓ.

La preparació del taulell és la mateixa que s'ha descrit durant el procés del *Retrat a l'estadi de pintura oli resinosa*. Consisteix en una preparació natural de cola de conill 100 grs, dissolts en un litre d'aigua, després d'escalfar-la al bany maria. Posteriorment s'afegeix a la mescla pigment de blanc de titani 50 grs, càrrega de carbonat càlcic uns 100 grs i s'afegeix massilla uns 100 grs escalfant la mescla al bany maria.

Es pot afegir o treure aigua segons que es necessiti una certa consistència de la preparació, escalfant-la més o menys temps, o bé afegint a la preparació més solut com ara el *carbonat càlcic* o la *massilla*.

Max Doerner aconsella fons de guix i caseïna a sobre de fusta, endurits per l'addició d'*alum*, ja que si es pinta a sobre amb tremp aigualit, podria desfer-se la preparació, passant les humitats al suport de fusta. (*Doerner, M.* 1998, p.206.) Es pot emprar *gesso* per a les preparacions en comptes de guix, donat que conté guix endurit per la cola.

Ralph Mayer fa referència al tractat de *Cenninno Cenninni* a on descriu la preparació de *gesso* amb cola elaborada a partir de trossos de pergamí i pigment inert de color blanc. (*Ralph Mayer.* 1985,p.p. 325-326).

Pel ***Retrat a l'estadi de tremp a l'ou*** s'han aplicat quatre capes de preparació per ambdós costats, després s'ha polit el suport amb paper de vidre un cop s'han eixugat les dues cares, per tal d'erosionar possibles grumolls o imperfeccions.

Les capes que s'apliquen de preparació a sobre del suport, s'apliquen quan l'anterior s'ha assecat completament. És aconsellable esperar a l'assecat de les capes, i també respectar la unidireccionalitat de les pinzellades en aplicar-les, la quantitat de preparació hauria d'ésser més o menys homogènia en les diverses capes i les dues cares del suport. Per no crear rugositats o desnivells a la superfície del suport.

En altre cas, si s'apliquen pinzellades en direccions perpendiculars entre elles, llavors s'ocupen millor els espais de la fusta. Les pinzellades hauran d'aplicar-se perpendiculars entre capes, però paral·leles en una mateixa capa.

14.6 DIBUIX.

Per a realitzar el dibuix en El retrat a l'estadi de tremp a l'ou, s'ha emprat el mateix procés que en el Retrat a l'estadi oli resinós. Partint d'un dibuix original *El retrat a l'estadi de grafit a sobre de fusta*, de les mateixes dimensions que el retrat pictòric, s'ha calcat amb grafit a sobre de paper de ceba, i la darrera imatge la calca, s'ha transferit al suport.

La calca en paper de ceba, s'ha pintat per la cara oposada amb una barra de creta de color vermell. La imatge s'ha transferit al taulell a sobre de la preparació de cola de conill. Mitjançant un punxó s'ha resseguit el dibuix posant en contacte la cara pintada de vermell de la calca amb la cara del taulell a on s'hi ha de realitzar el retrat, subjectant-lo amb xinxetes o cinta de carrosser perquè no es mogui.

14.7 EMPRIMACIÓ DE COLOR I DESENVOLUPAMENT DEL PROCÉS.

En *El retrat a l'estadi de tremp a l'ou*, s'ha aplicat una capa de color groc de ferro diluït amb emulsió a sobre del dibuix del taulell, que s'ha transferit amb un punxó emprant la calca. El dibuix es fa visible a través de la capa de color que no és opaca del tot.

Max Doerner aconsella l'ús de fons de color, per a la tècnica amb tremp a l'ou sense envernissar i els ressalts en blanc. (Doerner, M. 1998, p.206.) En els ressalts amb blanc es pot emprar una barreja de tremp a l'ou, i oli de llinassa, quedant una pasta endurida un cop s'asseca.



1- Imatge de la primera capa de color a sobre del dibuix fet amb creta. (2013-04-01)

La capa de color amb groc de ferro, s'aplica homogènia amb pinzellades d'una sola direcció. A la imatge 1 es pot veure la primera capa de color.

En la primera capa apareixen unes bombolles i quan aquesta s'asseca, deixen rastre. També apareixen regalims i altres irregularitats. L'aparició de bombolles durant el procés d'assecatment del *gesso* provoca la formació d'orificis, que es produeixen en la primera capa i persisteixen en les següents en aplicar la pintura a sobre. *Ralph Mayer* atribueix el fenomen d'una mala adherència de la pintura al suport, per la pols que hi ha a sobre en aplicar la primera capa de *gesso*, per la variabilitat de la temperatura o bé per la tensió superficial de la mescla. (*Ralph Mayer*.1985, p.p .324-325)

Es pot solucionar o esmortir aquests defectes, fregant la superfície a tractar amb all. Les proteïnes de l'all amb propietats humectants faciliten l'adhesió de la primera capa de color a sobre de la preparació. En la imatge que es mostra a continuació no s'ha aplicat l'all¹, i es poden percebre els solcs que han quedat. Tenint en compte que el nombre de capes serà força complex, s'ha menystingut aquest pas, ja que quedarà cobert per les capes següents donat que el tremp a l'ou és una tècnica amb acció de cobertura.

Això és un error des del punt de vista metodològic tenint en compte que totes les capes són interdependents en una pintura per capes ben plantejada. Com menys errors s'acumulin més nítida apareixerà la imatge.

1. *Ralph Mayer* aconsella al seu llibre *Materials i tècniques de l'art*, l'ús de fel de bou o un agent humidificador modern per a tractar la superfície a on apareixen picades, per millorar l'adhesió de les següents capes de color. (Ralph Mayer. 1985, p. 324)

En les dues imatges següents, es pot observar uns solcs que s'han format a la primera capa de color, en el terç mitjà de la cara anterior de la cama de la figura. Més endavant, es corregiran pintant de nou en aquesta zona, amb el color de l'emprimació.

Cal recordar que en una pintura realitzada per capes amb poca acció de cobertura, les quals configuren un tot congruent, totes les capes són determinants en el resultat final i si no es reparen els errors respectant l'ordre de les mateixes per a tota la superfície pictòrica, apareixeran zones amb una altra tonalitat.

Així s'ha de seguir l'ordre preestablert donat l'alt valor de premeditació que entranya la pintura per capes. Així ho aconsella el professor Ramon Trias a les seves tutories tot analitzant les diverses fases en la pintura d'icones.



2- Detall de la cama amb solcs en la primera capa de color.



3- Detalle dels solcs en la primera capa de pintura

El dibuix de la figura en primer terme s'ha realitzat amb vermell. A la part del dibuix del fons, s'ha decidit resseguir el dibuix amb color negre diluït amb emulsió, d'aquesta manera s'accentua el contrast entre figura i fons. La idea fou suggerida durant les tutories realitzades amb el Dr. Ramon Trias. Els dubtes de com resoldre el color del fons, buscaven solució en el joc de colors complementaris que emprava *Rembrandt* a la seva famosa pintura *La ronda nocturna*. Així es va fer al *Retrat a l'estadi oli resinós*. Però no es va dur a terme el mateix sistema per separar figura i fons en el cas del present retrat.

Per a la representació de figura i fons en el cas de la pintura de *Rembrandt*, es pot veure en els seus retrats que la figura està contrastada del fons amb una relació de colors complementaris, així en el quadre *La ronda nocturna*, les figures estan separades per unes transparents veladures d'un blau violaci i les carnacions de les figures estan pintades amb groc de Nàpols, les que estan en primer terme².

2. Aquestes figures en primer pla són, *Frans Banning Cocq* i *Willem van Ruylenburgh*, comandant i lloctinent respectivament, dels arcabussers de la guardia cívica d'Amsterdam, detall de la *Ronda nocturna*, pintura a sobre de tela. *Rijksmuseum, Amsterdam*. (Sureda, J. 1999, p. 357)

A continuació es pot veure a la imatge 4 després del convenient asseccament de la primera capa, com s'ha resseguit el dibuix amb color carmí diluït amb mèdium, els contorns de la figura i algunes ombres com ara al coll de la camisa.

Aquesta decisió de realitzar el dibuix del fons amb negre i la figura amb vermell, és a fi que quan es procedeixi a aplicar una capa de traducció general³ (una mescla de blanc de zinc 80%, mesclat amb una mica de groc de ferro 20%), els vermells amb els quals s'ha pintat les ombres de la figura amb la capa de traducció general esdevindran rosats violacis.

Per altra banda els taronges i les zones de llum amb groc de Nàpols, esdevindran rosats. Els negres i grisos del fons esdevindran grisos clars i podran fer la funció de *gris òptic*, això és de color complementari segons el color de la figura. Serà un to gris verdós de fons.



4- Imatge del dibuix resseguit amb vermell. (2013-04-02)



5- Detall del retrat amb una veladura de blanc de zinc a l'hemisferi dret del crani.

En aquest detall de la imatge del retrat, en un estadi més avançat en el que ja s'ha començat a posar els punts de llum, pot veure's com la veladura de blanc de zinc amb una mica de groc de ferro, ha convertit en rosats les línies de contorn dels relleus dels ossos de la cara i del crani, per exemple, es fa visible a la vora parietal de l'os frontal a la meitat dreta del crani segons el sistema de referència del personatge. També al contorn del cabell i als contorns de l'os zigomàtic. (Sobotta, J. 1993, p.p. 48-62)

Aquest color rosa que apareix en disposar la veladura de blanc de zinc amb groc, reflecteix un color rosat de tonalitat violàcia quan te vermell a sota i un rosa de tonalitat grogosa quan hi té taronja. A la imatge 6 es pot veure gairebé tot el fons redibuixat amb negre diluït amb emulsió.

En aquesta fase s'intenta mantenir el dibuix el més nítid possible i començar a construir les ombres del fons o zones fosques. Es farà amb negre diluït amb mèdium, de manera que amb el fons groc que hi ha a sota d'aquest, es converteix en un to mitjà entre negre i ocre.

El fons de color groc ofereix lluminositat càlida a tot el conjunt. Posteriorment quan s'apliquin a sobre capes d'oli translúcides, serà preferible tenir una subpintura de tremp d'ou, que ofereixi un fons magre, opac i lluminós.

És preferible un fons magre, ja que si s'apliquen en excés capes amb mèdium abundant i aquest sempre és oli de llinassa o bé resines, es pot produir un aspecte excessivament greixós o vitrificant a la pintura resultant.

Per a la subpintura amb tremp d'ou, s'apliquen els diversos tons en pintura monocroma, de manera que aquesta defineixi la gramàtica tonal sense produir gaire engruiximent, ja que es podria esquarterar la pintura, amb el tremp no es fan capes elàstiques i translúcides com amb la tècnica a l'oli sinó intervencions locals. El que es modula és el grau de lluminositat en cada intervenció.

És aconsellable una subpintura opaca en forma de grisalla (dos o tres colors), amb una pintura de tremp a l'ou. Pels acabats es pot aplicar la pintura amb veladures d'oli de llinassa.

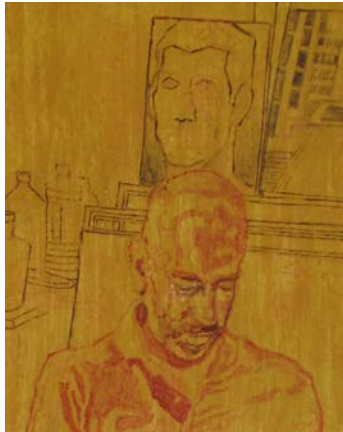
3. Concepte pictòric que fa referència a una capa de pintura de color blanquinós amb poca acció de cobertura, que s'aplica uniforme per a tot el quadre. Aquesta pot aplicar-se també per zones augmentant la lluminositat, amb blanc de zinc amb una mica de groc o bé blanc de zinc amb una mica de gris. Aquesta capa de traducció general, permet diverses funcions en una pintura per capes determinants:
 - Construir la *gramàtica general* (veure nota 6), esmortint els diferents tons dels colors, els de la figura i els del fons, encara que inevitablement s'empobreix el color.
 - Minvar les diferències de brillantor entre els diferents colors.
 - Ens dona el to de la llum representada en l'escena.

A la imatge que es mostra a continuació, la imatge 6, es pot veure com s'han aplicat amb negre diluït amb emulsió no només pels contorns del dibuix per als objectes del fons, sinó també s'han cobert algunes zones amb la mateixa mescla als objectes de la taula del fons, a les ombres de darrere dels taulells que hi ha a la paret del fons darrere del personatge i per a les potes de la taula del costat del personatge.

També estan pintades les zones a l'ombra de la samarreta i del pantaló del personatge, aquestes estan pintades amb vermell carmí diluït en emulsió.



6- Imatge amb el dibuix de la figura i el fons. (2013-06-24)



Per a les zones del rostre com es pot veure a la imatge 7 per exemple al bigoti, a les celles i al coll del personatge s'ha emprat una mescla de negre 40%, amb vermell 60% diluït amb mèdiu, per enfosquir les zones d'ombra dels contorns del rostre.

7- Detall del rostre amb ombres al bigoti, al mentó i a les celles.

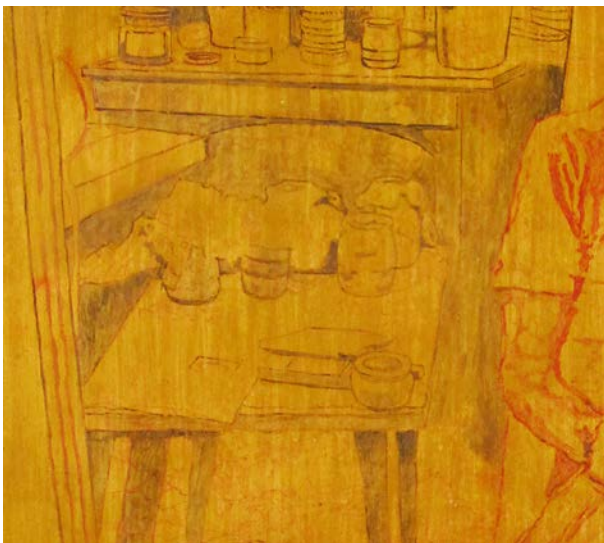
Com es mostra a la imatge 8 s'ha continuat afegint zones d'ombra del fons amb el mateix color, negre diluït amb mèdium això és als espais profunds entre els objectes de la taula del final, també entre la taula del fons i el focus de llum, i entre la taula del fons i la que hi ha al costat del personatge.

A les potes de la taula del final, s'han realitzat intervencions amb una mescla de vermell 20%, amb negre 80%, aquesta mescla que s'ha diluït amb mèdium. Han quedat les zones a l'ombra un poc marrons. S'ha dut a terme igualment el mateix pas per a la taula del costat del personatge, pels objectes de la taula, les potes de la taula i els contorns dels objectes, com es pot veure a la imatge 9.

També s'han dibuixat els contorns de les rajoles del terra a baix a l'esquerra segons el punt de vista de l'espectador.



8- Detall de la fotografia del retrat amb espais profunds entre els objectes de la taula del fons.



9- Detall de la fotografia del retrat pels objectes de la taula del costat del personatge.

En aquesta imatge es veu com s'han intensificat les zones profundes de les ombres, pels espais que hi ha entre els objectes de la taula del fons.

Pels espais que hi ha entre la taula del focus de llum, la taula del costat del personatge i pels objectes de sobre d'aquesta com es pot veure a la imatge 12.

També per a les ombres dels quadres que estan al fons darrere del personatge com es veu a la imatge 13, s'han intensificat les zones fosques amb veladures de negre molt diluït amb mèdium.



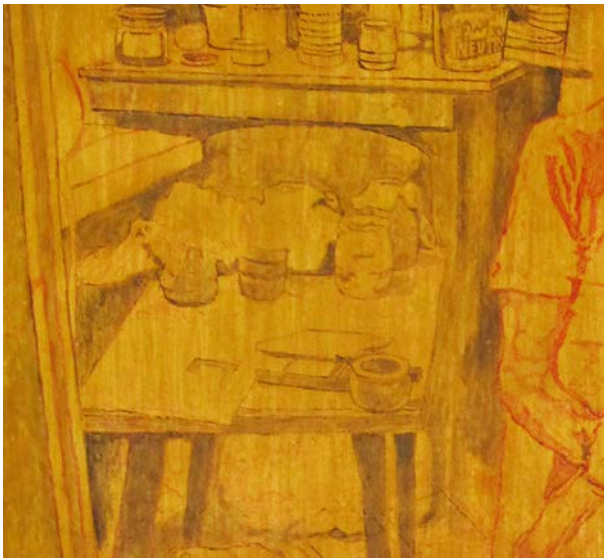
10- Imatge del retrat amb el dibuix de la figura i el fons.
(2013-06-26)

A les ombres que projecta i les zones fosques, del quadre de la noia asseguda al sofà, el qual està al costat dret de la imatge segons el sistema de referència de l'espectador; han estat cobertes amb veladures de negre diluït amb mèdium.

Per a les zones fosques que hi ha també al quadre del rostre que hi ha representat darrere del personatge, just per sobre del cap d'aquest amb negre diluït amb emulsió, com es pot veure a la imatge 14.



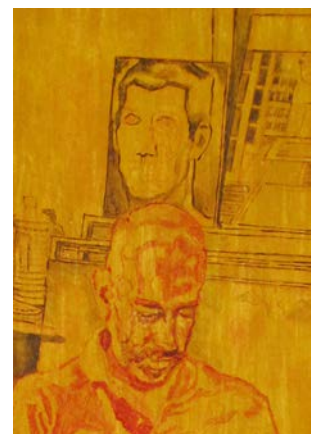
11- Detall de la fotografia amb les zones profundes de les ombres, per als espais que hi ha entre els objectes de la taula del fons



12- Detall de la fotografia del retrat, amb les zones fosques per als objectes de la taula del mig,



13- Detall de la imatge per a les ombres dels quadres que estan al fons darrera del personatge.

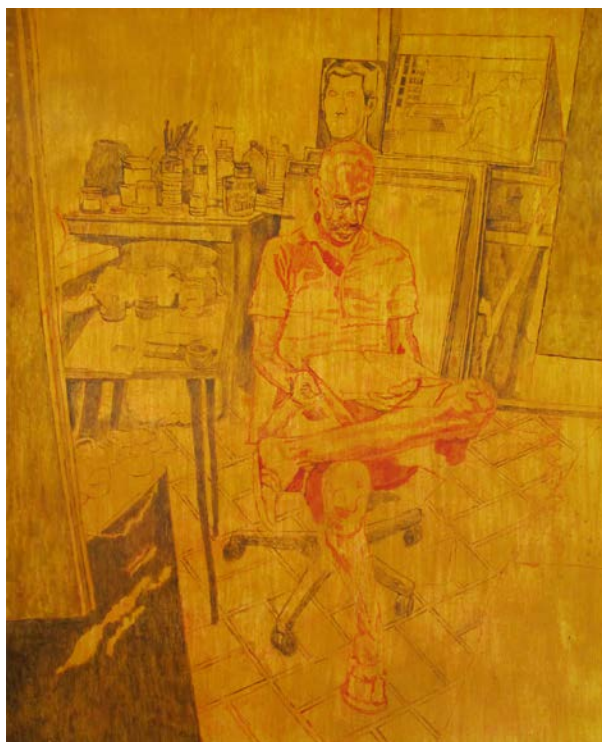


14- Detall de la fotografia per a les zones a l'ombra del retrat de la paret del fons.

Així com es pot veure a la fotografia resultant del retrat a la imatge 15, s'han dibuixat les potes de la cadira de rodes a on s'asseu el personatge, afegint una mica de negre 30% al vermell 70%, mescla que s'ha diluït amb mèdium abans d'aplicar-se en forma de veladures.

Les rajoles del terra que faltaven per dibuixar, s'han pintat també amb una mescla de negre 20% i vermell 80%, diluït amb emulsió. També s'han pintat les zones d'ombra a la superfície de sota de la taula amb pots de pintura, la qual està en primer terme segons el sistema de referència de l'espectador.

A la tela que cobreix la taula fins a terra, s'ha pintat emprant negre diluït amb emulsió i aplicat en forma de pinzellades juxtaposades deixant zones de reflex com a reserves.



15- imatge amb el dibuix de la figura i el fons. (2013-07-01)

El taulell de fusta que hi ha representat a la vora esquerra de l'escena en primer terme, segons el punt de vista de l'espectador, i la tela que hi ha representada al fons a la dreta al marge de l'escena, s'han cobert amb negre molt diluït amb mèdium en forma de pinzellades juxtaposades.

També s'han pintat les ombres dels objectes de la segona taula, concretament pel cendrer, el paquet de tabac i l'estoig de barres de pastel, també amb negre diluït amb mèdium i aplicat en forma de veladures.

En aquesta sessió com es pot veure a la imatge 16, s'han pintat les rajoles del terra, la catifa (les línies de les arrugues i algunes ombres molt diluïdes); així també el diari que està representat a terra, entre la catifa i la cadira de rodes amb negre diluït amb emulsió i també amb el mateix color, l'ombra que hi ha darrere del focus de llum tal com es pot veure a la imatge 18, amb forma de veladures molt suaus.

S'han dibuixat els pots de pintura i pintat les ombres a la taula que hi ha en primer terme, amb negre diluït amb emulsió en forma de veladures suaus per a les ombres que hi ha entre els pots de pintura, com es pot veure a la imatge 17.



16- Detall de la imatge per a les ombres de les rajoles, i la catifa.

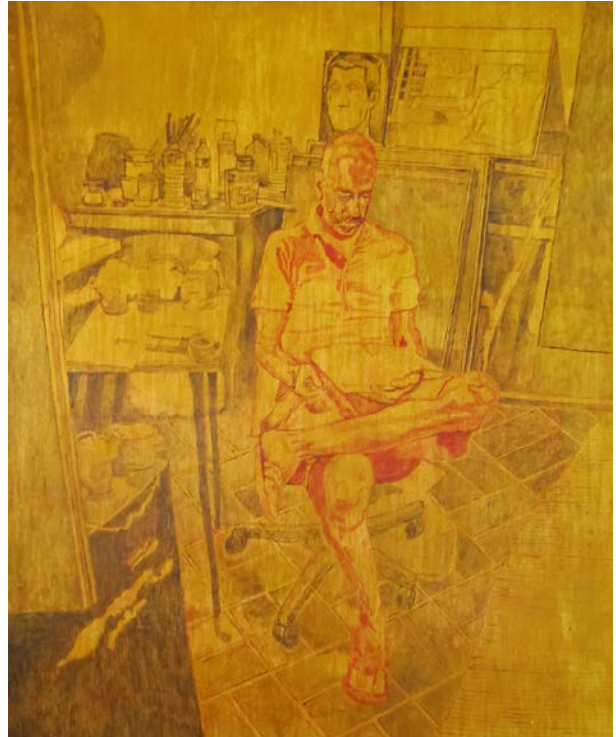


18- Detall de la fotografia amb les zones fosques darrere del focus de llum.



17- Detall de la imatge amb els pots de pintura de la taula en primer terme.

En aquesta imatge, es pot veure el resultat de la fotografia general de la pintura. Amb les ombres o zones fosques per a terra de les rajoles, la catifa, el diari del terra, les ombres de darrere del focus i els pots de pintura de la taula que hi ha en primer terme.



19- Imatge amb el dibuix de la figura i del fons. Amb les rajoles pintades. (2013-07-06)

A la següent imatge s'han aplicat veladures de negre diluïdes amb emulsió, per a l'ombra que hi ha a sobre dels objectes de l'última taula, al fons a l'esquerra com es mostra a la imatge 20.

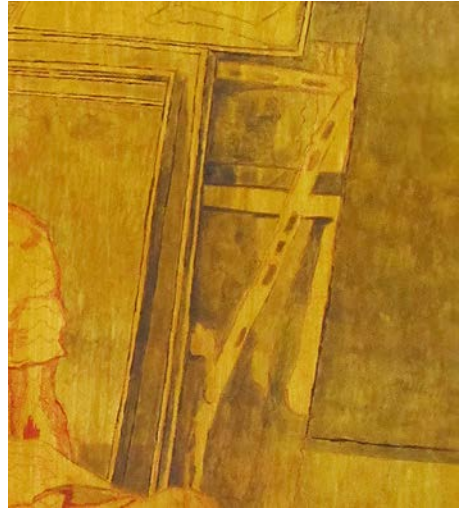
A la imatge 21 es veu un pas més en la construcció de les ombres que s'han aplicat al fons, darrere del personatge, per a les ombres que projecten els quadres a la paret del fons i pels taulells de darrere del personatge. Aquestes s'han pintat amb negre diluït amb emulsió, intensificant les ombres i definint els seus contorns.

També s'ha aplicat una capa diluïda al tros de tela del costat dret de l'escena, representat al fons i al marge dret segons el sistema de referència de l'espectador, aplicat en forma de pinzellades juxtaposades.

També s'han intensificat les ombres de la taula que hi ha en primer terme i les ombres dels pots de pintura que hi ha a sobre d'aquesta, amb negre diluït amb emulsió així es mostra al detall de la imatge 22.



20 -Detall de la imatge amb ombres entre els objectes de la taula i a la paret del fons.

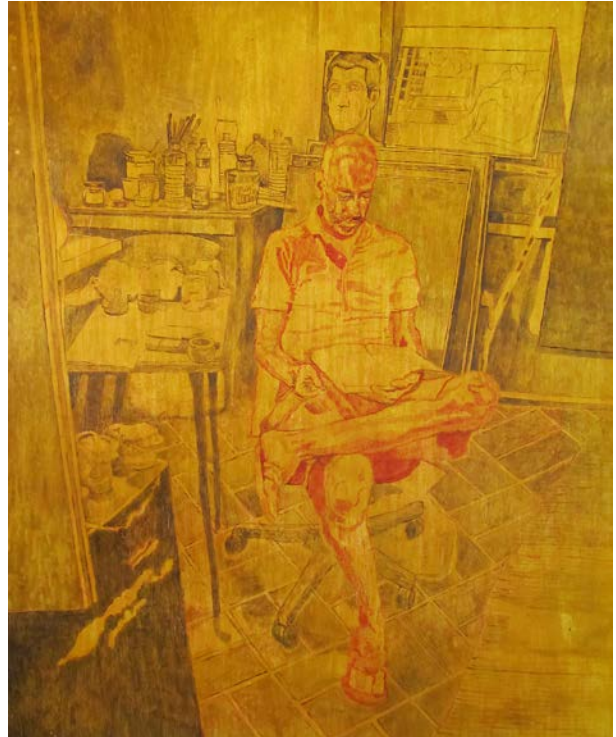


21 - Detall de la imatge per a les ombres dels quadres sobre el fons.



22- Detall de la imatge pels pots de pintura i la taula que hi ha en primer terme.

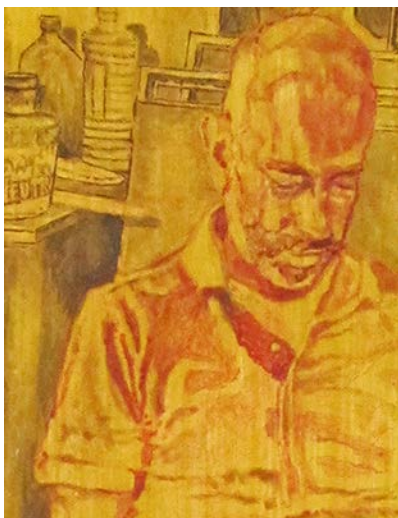
Aquest és el resultat final pel retrat com es pot veure a la imatge 23, després d'enfosquir algunes ombres per a la paret del fons i a la taula amb els pots de pintura que està en primer terme amb negre diluït amb tremp a l'ou.



23- imatge amb el dibuix de la figura i el fons. (2013-07-09)

A la imatge 24 es veu com s'han intensificat les ombres de l'espatlla dreta del personatge, segons el sistema de referència de la figura del retrat amb vermell 60% i carmí 40% diluïts amb mèdium. També per a les ombres de la samarreta amb vermell diluït amb emulsió. Apareixen els contorns d'aquesta més definits.

Igualment per a les ombres de la taula del fons, com es pot veure a la imatge 25, s'han pintat amb una mescla de amb negre 20% i vermell 80% diluïts amb emulsió, aplicat en forma de veladura.



24- Detall de la imatge amb intensificació de zones a l'ombra per a la regió de l'espatlla del personatge.(2013-07-13)



Les ombres d'alguns objectes de la taula del fons s'han intensificat, així com alguns tons foscos del retrat, a darrere del personatge, amb negre diluït amb emulsió.

25- Detall de la imatge pels pots de pintura de la taula del fons.
(2013-07-13)

A la taula que hi ha en primer terme segons el sistema de referència de l'espectador, com es veu en la imatge 26, s'han intensificat els tons foscos amb veladures de negre diluït amb emulsió per a la manta que cobreix la taula. Amb una mescla de vermell 40% amb negre 60% diluïda amb emulsió per a algunes zones d'ombra profunda.

Referent a les carnacions del personatge s'han enfosquit les ombres al crani i a l'extremitat inferior que reposa a sobre de terra tal com es veu a la imatge 27, amb una mescla de vermell 60% i carmí 40%, mescla diluïda amb emulsió. S'ha aplicat al genoll de la mateixa extremitat una capa diluïda de vermell.



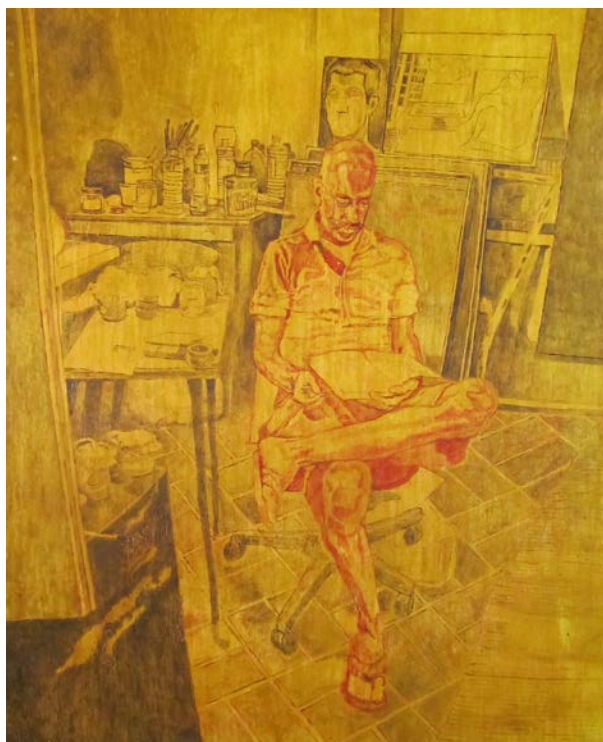
26- Detall de la imatge, per als pots de pintura i la taula que hi ha en primer terme. (2013-07-13)



27- Detall de la imatge amb intensificació de zones a l'ombra per a la regió de la cama, genoll, peu i xancleta. (2013-07-13)

Aquesta és la imatge del retrat després d'haver intensificat zones fosques per a la samarreta del personatge, carnacions, objectes de la taula del fons i objectes de la taula en primer terme.

Encara que la pintura no està aplicada en forma de capes homogènies per a la forma donada d'un objecte delimitat pel dibuix, és a dir tot i ser intervencions locals, com que aquestes són amb el mateix color aplicat diluït, no presenten cap problema amb les diferències de brillantor dels diversos tons aplicats i no es perd uniformitat a l'escena.



28- Imatge amb el dibuix de la figura i el fons.(2013-07-13)

Per als objectes de la taula del fons com es pot veure a la imatge 29, s'han aplicat tons foscos als mateixos objectes, entre ells i també per a les zones profundes amb negre diluït amb emulsió. Per a la taula s'ha pintat amb una mescla de negre 30% i vermell 70% diluït amb mèdium per a les ombres. Pel taulell de fusta que hi ha representat a la vora esquerra del retrat, s'ha pintat amb negre diluït en emulsió aplicat amb veladures suaus.

Al següent detall de la fotografia (imatge 30), es pot veure com s'han cobert algunes ombres a la samarreta i al pantaló del personatge amb vermell 70% i carmí 30% diluïts amb emulsió.

S'ha pintat algunes ombres als papers de plata dels pots de pintura que hi ha a la taula al costat dret de la figura segons el sistema de referència del personatge retratat com es pot veure a la imatge 31, aquestes amb negre molt diluït amb emulsió. També pels altres objectes que hi ha a sobre de la mateixa taula s'ha realitzat el mateix pas.

S'han redibuixat i pintat les ombres del rostre del retrat a darrere del personatge com es pot veure a la imatge 32, amb negre diluït amb emulsió.

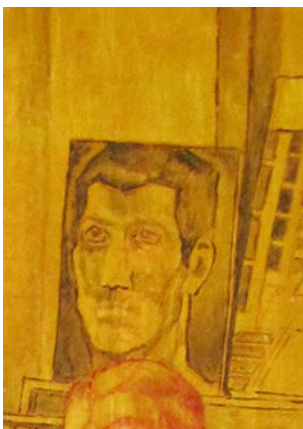
Per a les extremitats inferiors, com es pot veure a la imatge 33, s'han aplicat veladures per a tons mitjos amb vermell diluït amb mèdium.



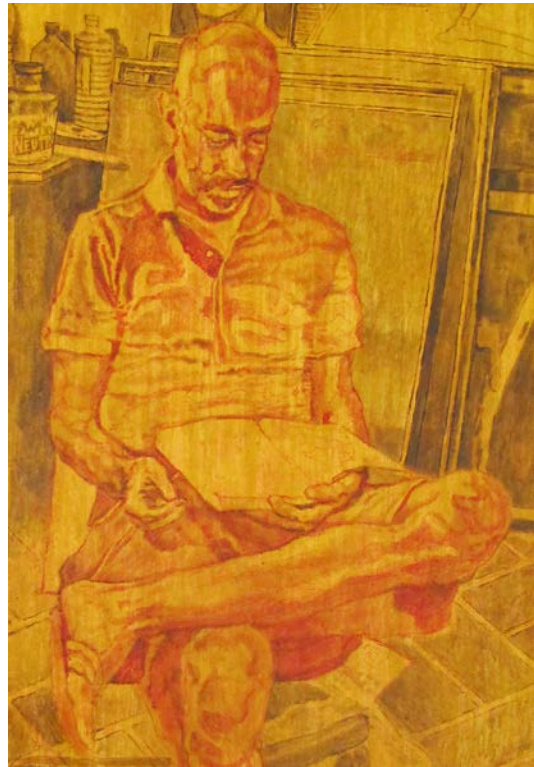
29- Detall de la imatge pels objectes de la taula del fons. (2013-07-13)



31- Detall de la imatge pels objectes de la taula del costat del personatge. (2013-07-13)



32- Detall de la imatge pel retrat de darrere del personatge. (2013-07-13)



30- Detall de la imatge per a la intensificació de les ombres per a la samarreta i els pantalons. (2013-07-13)



33- Detall de la imatge per a les cames del personatge. (2013-07-13)

A continuació es mostra la imatge resultant, després d'intensificar les ombres per a la samarreta, els pantalons del personatge, els objectes de la taula que hi ha en un segon terme (segons el punt de vista de l'espectador), els objectes de la taula que hi ha al fons, el retrat de darrere el personatge, les carnacions de les extremitats inferiors del personatge i el taulell que hi ha en primer terme al marge esquerre.



34 - Imatge de la figura i el fons. (2013-07-21)

A la imatge 35 es poden veure cobertes les parts fosques de la zona de les rajoles, que hi ha en sentit caudal al personatge, i entre el personatge i la catifa, respectant les zones de les rajoles on es veu el terra més clar, amb una mescla de negre 10% i vermell 90% diluïda amb emulsió.

També s'han pintat algunes zones fosques a les potes de la cadira de rodes, també amb la mateixa mescla, marcant els perfils o línies de contorn del dibuix en aquesta part. Com es pot veure a la imatge 35.

Algunes ombres als bigotis del personatge i al coll de la camisa, amb la mateixa mescla, com es pot veure a la imatge 36.

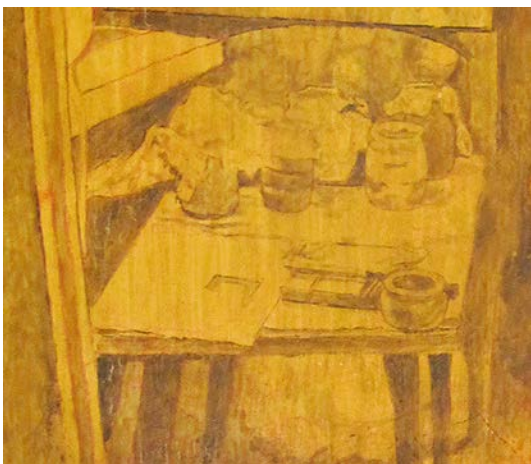
Algunes ombres en els objectes de la taula que hi ha al costat del personatge, al cendrer, als trossos de paper de plata, s'han pintat amb negre diluït amb emulsió com es mostra a la imatge 37.



35- Detall de la imatge per a les rajoles del terra.



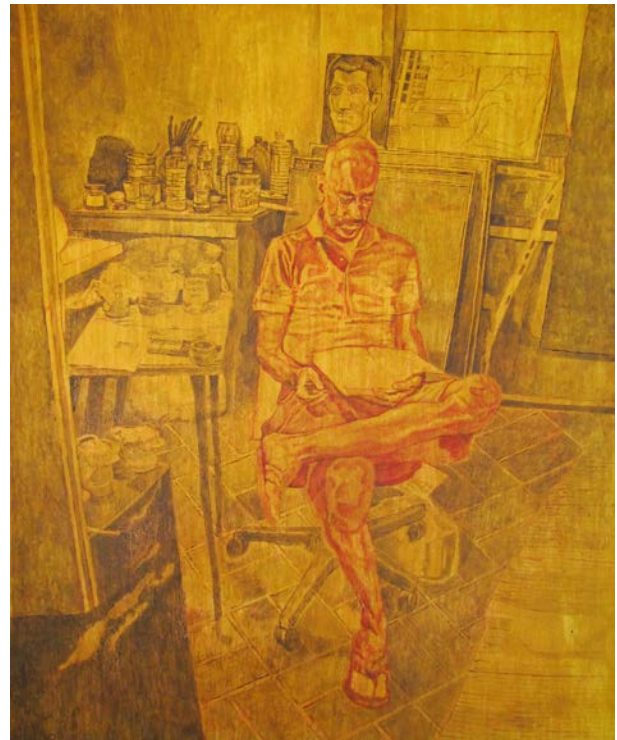
36- Detall de la imatge per a intensificació d'ombres als bigotis i al coll de la camisa.



37- Detall de la imatge per a la intensificació de les ombres pels objectes de la taula del costat del personatge.

Aquesta és la imatge resultant, després d'haver intensificat les ombres per a les rajoles del terra, el coll de la camisa, els bigotis del personatge, els objectes de la taula del costat del personatge i les potes de la cadira de rodes.

En una fase més avançada s'han començat a aplicar els punts de llum intensa al paper de plata que cobreix els pots de pintura a les dues taules. Aplicat en forma d'empastament mitjançant intervencions directes, amb una mescla de blanc 90% amb groc de ferro 10% i diluïda amb tremp d'ou. Així es mostra a les imatges 39 i 40.



38- Imatge de la figura i el fons (2013-07-25).

Als objectes de la taula del cendrer que es mostra a la imatge 40 pels pots de pintura, intervencions amb una mescla de vermell 90% i negre 10%, diluïts amb emulsió, s'han pintat les zones fosques dels objectes. Per a l'estoig de colors, el diari que hi ha a sobre de la taula del costat del personatge i el paquet de tabac; s'ha emprat negre diluït amb emulsió aplicat en forma de veladures.

També al pèl de la barba, així com als reflexos de l'orella dreta del personatge. Amb la mateixa mescla de blanc 90% amb groc de ferro 10% diluïda amb emulsió, com es mostra a la imatge 41.

Els tons foscos, ja s'han col·locat gairebé del tot a la zona que ocupen els objectes de la taula del fons. Ara per a les llums es realitzen intervencions amb la mateixa mescla de blanc 90% amb groc de ferro 10% diluïda amb emulsió com es veu a la imatge 42.

També al retrat que hi ha darrere del personatge a la imatge 43, deixant les zones clares de llum com a reserves s'han pintat algunes ombres amb negre diluït amb emulsió.

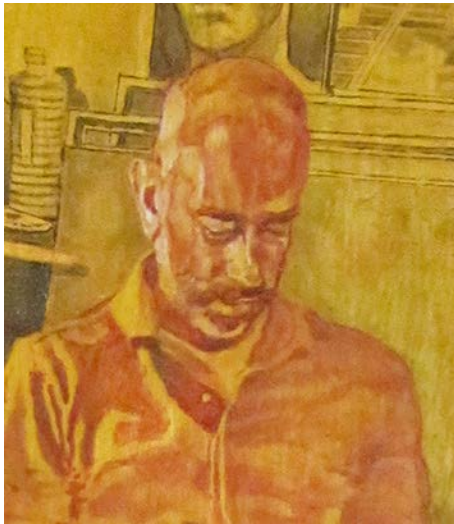
Per al quadre de la noia al sofà, com es mostra a la imatge 43; que hi ha a dalt i a la dreta respecte del personatge, amb negre i vermell, s'han pintat les zones fosques, reservant les zones clares.



39- Detall de la imatge per als pots de pintura i la taula que hi ha en primer terme.



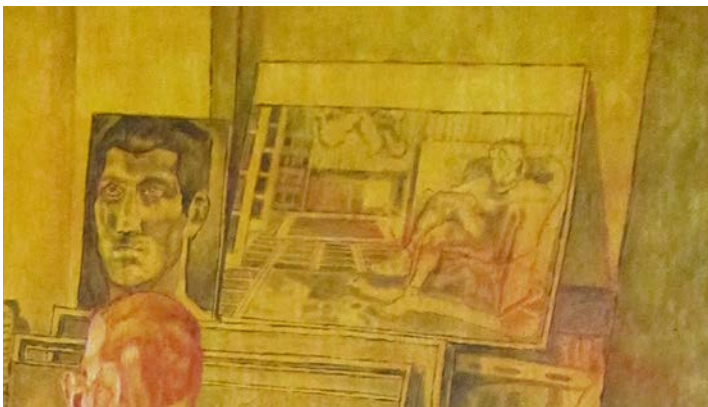
40- Detall de la imatge per a la intensificació de les llums per als objectes de la taula del costat del personatge.



41- Detall de la imatge amb intensificació de llums per al cap.



42- Detall de la imatge per als pots de pintura i la taula que hi ha al fons.



43- Detall de la imatge amb els quadres del fons.

A terra s'han cobert les zones fosques de les rajoles de sota del personatge, com es pot veure en la imatge resultant.

En aquesta imatge, s'han intensificat les llums per als objectes de les quatre taules i també al cap del personatge. A part també s'han intensificat les zones fosques als dos quadres a darrere del personatge i a terra.

Amb aquesta darrera imatge es dóna per acabat el procés del *Retrat a l'estadi de tremp a l'ou* del segon exercici.



44- imatge amb el dibuix de la figura i el fons. (2013-08-19)

15 CONCLUSIONS RESPECTE A L'ÚS DEL TREMP

Max Doerner parlant sobre l'ús del tremp a la seva obra *Els materials de la pintura i el seu ús en l'art*, divideix aquesta tècnica en diverses variants, *tremp amb aigua sense envernissar*, *tremp envernissat* i *el tremp com a subpintura de l'oli*.

Amb el *tremp amb aigua sense envernissar*, amb emulsió o aigua donat que aquest no genera capes elàstiques per absència de l'oli de llinassa, es pot emprar com a tècnica de pintura directa, però no per generar sistemes de capes translúcides i estables. Es pot aplicar amb intervencions directes i ofereix un color clar però poc saturat, amb emulsió es millora la saturació del color i els tons profunds foscos. (*Doerner, M.* 1998, p.p. 206-207.)

EL tremp envernissat torna els colors estridents, bigarrats, vidriosos i es desvirtua l'harmonia entre les diverses tonalitats dels colors. Aquest factor s'agreuja en un sistema complex de capes. (*Doerner, M.* 1998, p.207.) Quan durant la fase de *sub pintura* s'abusa del color i es disposen els colors molt saturats, les brillantors de cada color, desvirtuen el caràcter unitari de l'harmonia cromàtica, amb la tècnica de *tremp envernissat*.

El tremp com a subpintura a l'oli és un mitjà indicat perquè presenta un acabat magre (depèn de si s'afegeix oli de llinassa a la mescla) amb colors opacs i clars, que serveixen de base per a les capes translúcides de color amb oli de llinassa, a més a més *el tremp com a subpintura a l'oli* està indicat, ja que les intervencions pictòriques tenen un procés d'assecament relativament ràpid si es compara amb la pintura a l'oli.

Tot fent referència també a les paraules del mestre de *Velázquez, Francesc Pacheco*, arran del coneixement de *la pintura inferior de tremp*, el resultat final que s'ha d'obtenir quan s'utilitza respecte a l'efecte del color, no és el mateix que s'ha d'obtenir en la tècnica a l'oli. Consisteix a no atorgar la veracitat immediata dels colors a la pintura inferior de tremp, d'aquesta manera s'ha de procedir, per tal que no ressaltin els colors forts durant l'envernissat i es tornin vidriosos. Llavors el pintor es veuria obligat a un treball de retoc per a recuperar el caràcter unitari i fluid de la pintura a l'oli. (Doerner, M. 1998, p.209.)

Durant les tutories amb el Dr. Ramon Trias, un dels passos més importants en la creació d'una pintura realitzada a partir de capes determinants o interdependents, és la *traducció general*. Aquesta capa que s'aplica a sobre de la capa *d'emplomat*, és una capa de color blanquinós, diluïda amb oli de llinassa i una mica de tremp d'ou. La que té a sota, la capa *d'emplomat*, és una capa amb intervencions amb forma de ratlles amb el mateix color i diluïda amb tremp d'ou principalment, perquè les ratlles tenen acció de cobertura i modelen el volum i la capa de traducció és translúcida

La capa de *traducció general*, esmorteix els tons de la *grisalla*, o bé en el cas de la capa *d'emplomat*, s'unifiquen les ratlles i a més a més és un pas previ a l'aplicació del color a on aquest reposa. Quan ja s'ha fet *la grisalla* amb uns pocs colors, no més de 3 o 4, amb la capa de traducció a blancs es suavitzen els colors, s'atenuen les diferències de brillantor entre els diversos tons i s'harmonitzen els tons en detriment de la intensitat del color.

Les diferències entre tons es veuen aguditzades en el tremp envernissat, aquests apareixen com taques. (Doerner, M. 1998, p.209.)

En *Max Doerner* aprofundeix en les explicacions de l'efecte nefast que té per a l'harmonia entre colors, la fase d'envernissat de la *pintura al tremp*. A on l'efecte mat, magre, lluminós i opac de la pintura amb la tècnica de tremp a l'ou, esdevé en colors estridents, bigarrats, durs i vidriosos. L'aplicació del color esdevé com a taques juxtaposades i mal conjuntades. Fa referència en especial al color vermell de les carnacions. Uns colors es modifiquen molt i altres gens, amb l'envernissat els colors no canvien d'una manera uniforme i s'empitjora amb les capes següents. (Doerner, M. 1998, p.207.)

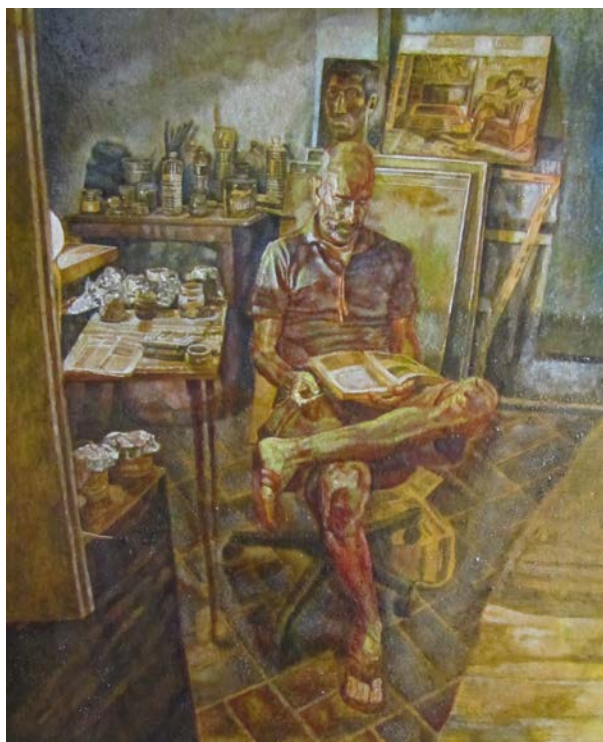
En l'aplicació del color en el cas del *tremp a l'ou* mai s'ha de construir la gramàtica amb veladures en forma d'intervencions locals de colors diferents, d'aquesta manera mai s'aconseguirà l'harmonia cromàtica a l'espai representat, si a més a més s'empra vernís, les diferències de brillantor entre tons, són irreconciliables.

Com bé dirà *Max Doerner* no s'ha d'emprar colors forts a la capa inferior de *tremp a l'ou*, sinó utilitzar colors lleugers, tonalitats neutres, blanc de zinc amb una mica de groc de ferro per exemple, o bé blanc de zinc amb una mica de negre. És apropiat emprar tonalitats neutres, clares i opaques per no dificultar l'aplicació de la pintura a l'oli. (Doerner, M. 1998, p.209.)

Això es pot corregir amb una nova capa de *traducció general* íntegra per a tot el quadre o bé per a una zona concreta. Amb una capa de blanc de zinc amb una mica de groc de ferro O bé amb blanc de zinc amb una mica de negre és, la qual és més aviat per a tons mitjans.

De tota manera quan s'ha d'emprar una capa de traducció general per apaivagar les diferències de brillantor, ja s'està malgastant hores de feina innecessàries.

Max Doerner fa referència a la causa del mal ús del tremp com a *subpintura*. El seu raonament està en el fet que un percentatge elevat de pintors novells que quan s'inicien en la pintura a l'oli, intenten aplicar el mateix nivell de saturació dels colors a la pintura amb tremp, donant tota la força als colors, pintant tons clars sobre tons foscos, juxtaposant zones pastoses i zones velades. Finalment aconsella no buscar els efectes de la pintura a l'oli en la tècnica del tremp, per no haver de rectificar i començar de nou. (Doerner, M. 1998, p.207.)



45- Imatge de la pintura amb una capa de vernís d'amar intermitja .

Max Doerner també adverteix dels inconvenients de realitzar retocs amb tremp molt gras donat que els efectes d'un mal maneig del tremp no es corregeixen d'aquesta manera, és a dir, amb el retoc fàcil. Quan parla d'un mal ús del tremp, es refereix a utilitzar pinzellades no opaques, translúcides i també a tons foscos. En un treball de retoc, els tons esdevindran més greixosos i foscos.

El tremp amb les seves limitacions no arriba a on arriba l'oli i ha d'ésser emprat amb tons amb elevat poder de cobertura i clars, *Max Doerner* aconsella pintar de clar a fosc, els tons foscos es disposen al final del procés.

Durant el procés es poden realitzar capes de vernís amb goma d'amar i també amb trementina veneciana dissolta amb trementina. Si no es respecta l'asseccament de les capes inferiors, amb l'aplicació de vernís en la pintura amb tremp farà per un costat que els tons siguin vidriosos, perdent l'efecte diàfan i clar del tremp; fragmentant l'harmonia tonal general i aconseguint que no s'assequi en molts dies, amb un tacte sempre enganxós i un aspecte general greixós, els tons aplicats en veladura tendiran a mostrar el fons i la pintura apareixerà dura a la vista. (Doerner, M. 1998, p.208.)

En la imatge 45, la pintura està en una fase més avançada en la que s'han realitzat retocs amb pintura a l'oli a sobre de pintura amb tremp a l'ou, també s'han intensificat els punts de llum amb tremp d'ou i oli i s'ha realitzat una capa de vernís a sobre.

Es pot apreciar els contrastos amb la pintura realitzada amb tremp a l'ou a on l'harmonia cromàtica és major, *la gramàtica*⁶ entre tons, entre zones clares i zones fosques, està més modulada i és més suau a la vista de l'espectador, en comparació amb la imatge 45.

La pintura amb tremp ofereix un ambient eteri i clar, a on les diferències de brillantor entre els diversos tons es coordinen per a donar una imatge uniforme. Si el tremp s'aplica en tons massa translúcids i com a subpintura a l'oli, els tons esdevenen taques i això s'accentua en el cas de l'envernissat.

El tremp ha d'emprar-se en tons opacs però clars, és a dir poc saturats. Posterior a la fase de *subpintura*, seria un bon moment per ha realitzar una *traducció general*, amb blanc de zinc i una mica de groc de ferro per exemple. Però en el procés del retrat en curs, es va procedir amb veladures locals mitjançant un treball de retoc amb un mal resultat i amb la consegüent pèrdua de temps.

⁴ *La gramàtica*, és un terme que prové de la lingüística, fa referència a tipus de mots i els seus accidents o flexió i llurs funcions i relació dins d'una proposició. S'usa per analogia en el camp de la representació pictòrica. Quan s'empra el terme en l'àmbit de la representació pictòrica es fa referència a la regulació dels paràmetres pels diversos tons que configuren una àrea d'un mateix color i també entre colors diferents. Els accidents fan referència als paràmetres a través dels quals s'expressa el color, les funcions es podria equiparar a zones clares, zones fosques i punts de llum. Proposició es podria equiparar a l'objecte o cosa la qual representa, s'entén pictòricament.

16.1 DIBUIX EN REMBRANDT.

Rembrandt es va dedicar a la tècnica de l'aiguafort i a la pintura a l'oli, però com a obra final en ambdós casos. També com a estudis previs, en el cas de l'aiguafort mitjançant dibuixos molt elaborats.

Max Doerner dirà sobre Rembrandt en el seu llibre *Els materials de la pintura i el seu ús en l'art*, que mai preparava les seves pintures mitjançant dibuixos o esbossos preparatoris, essent pocs els casos en els quals es pot posar en relació directa un dibuix amb una pintura. Així doncs el treball preparatori detallat per la futura elaboració de l'obra, es realitzava durant la realització d'aquesta. (Doerner, M. 1998, p.336.)

Així doncs, es pot veure el caràcter intuïtiu i espontani, amb el qual *Rembrandt* elaborava els seus estudis preparatoris segons la col·lecció de dibuixos de *Rembrandt* que presenta *Bob Haak* en el seu llibre *Rembrandt Dibuixos*. En aquesta col·lecció apareix per exemple, l'esbós de *Cornelis Claesz. Anslo, 1640*. Un esbós d'una part de l'obra *Cornelis Claesz. Anslo i la seva muller, 1641* (Haak, B. 1980, p.98).

En aquest esbós de l'obra, *Rembrandt* mostra un dibuix força groller per a la definició dels contorns de les formes. El rostre del personatge retratat no té la mateixa inclinació a l'esbós comparativament amb la inclinació del personatge a la pintura. Tot i això, encara es podria identificar el personatge de l'esbós amb la identitat del personatge de la pintura. S'hi pot veure a part una línia de contorn molt gruixuda per al braç del personatge retratat. La taula que té al costat, no té res a veure respecte de l'angle de visió comparativament en ambdues imatges entre l'esbós i la pintura. Tampoc es té en consideració els objectes que hi ha a sobre ni quan a les arrugues de la manta que la cobreix, comparant aquesta amb la de la pintura a l'oli final.



46- Cornelis Claesz. Anslo, 1640.



47- Cornelis Claesz. Anslo i la seva muller, 1641.

Un altre exemple és l'estudi preliminar del *retrat de Maria Trip 1639*, com es mostra a la imatge 48. Si es compara amb el retrat de *Maria Trip 1639*, s'observa com en l'esbós de *Rembrandt* aquest treballava amb una concepció molt esquemàtica d'allò que hauria d'ésser el retrat final amb la tècnica de la pintura a l'oli. Amb una anàlisi força precària quan a la informació que contenen les formes expressades en el resultat final. A partir dels dos retrats, ningú podria assegurar que foren retrats de la mateixa persona, a partir dels trets fonamentals del rostre per exemple. Aquest és en definitiva un dibuix que respon a una mirada superficial a on es concep l'orientació en l'espai de la figura i l'escena general i com estaran distribuïts els elements d'aquesta, de les dimensions i de llurs perspectives, només se'n dona una vaga aproximació.



48- Maria Trip, 1639.



49- El retrat de Maria Trip, 1639.

16.2 DIBUIX EN RUBENS

A la fase de dibuixos preparatoris, segons *Max Doerner*, Rubens partia d'un dibuix minuciós que no es perdia en les primeres capes de pintura i en canvi a les pintures de *Rembrandt*, l'estudi més precís es realitzava durant la pintura, partint aquest d'un esbós previ monocrom, amb 2 o 3 colors, a on plantejava l'estructura de la composició en zones clares i zones fosques.

16.3 PREPARACIÓ EN REMBRANDT

La preparació que emprava *Rembrandt* per a imprimir els taulells, si aquesta s'aplicava al seu taller i no es comprava el suport amb una preparació per defecte, aquesta era la usual en el període de l'Holanda del segle XVII. En alguns casos eren llises i en altres presentaven rugositats. Era més convenient que fossin d'acabats llisos, ja que prevenien el bon assentament de les capes. Aquestes comptaven amb una capa més aviat lleugera de creta (*carbonat de calci*), lligada amb cola de pell animal. (*Bomford, D. Brown, C. Roy, A. 1966, p.26*)

Els fons o emprimacions a les pintures en tela i taulell que seguien a continuació de la preparació en el cas de la pintura de *Rembrandt*, varen ser descrits en la present tesi durant *El procés de l'estadi oli resinós* del segon exercici.

Com bé es comenta, al llibre de Bomford, D. Brown, C. Roy, A. Que es titula *Rembrandt. Materials, mètodes i procediments de l'art*, el pintor holandès no dubtava en mesclar pigments amb la creta i també amb oli de llinassa per crear els seus fons lluminosos.

16.4 PREPARACIÓ EN RUBENS.

Segons les indicacions al llibre d'en *Max Doerner*, es diu que en la fase del **fons**, a la pintura de *Rubens*, es realitzava preferiblement a sobre de suport de fusta i no a sobre de tela, amb una preparació mescla de creta i cola, lligada amb oli de llinassa, encara que no especifica el nombre de capes.

A sobre d'aquesta s'aplicava l'emprimació en forma estriada i posteriorment, els contorns de **l'esbós previ**, que pel contingut d'aglutinant no acabaven d'asseure del tot i treballava a sobre de la pintura encara humida.

16.5 LES CAPES A LA PREPARACIÓ BIZANTINA

A l'apartat quart de la tesi del Dr. Ramon Trías, *Icona i realitat: El cartró com element essencial a la pintura per capes*, s'explica la descripció del procés pictòric tradicional de la icona grega *Agios Giorgos Cefaloforos*, 2014. (Trias Torres, Ramón 2014.p. 47).

En la descripció s'explica el procés de preparació del suport mitjançant l'emprimació de cola natural, no només de com prepara-la en la tradició bizantina, també s'explica com reutilitzar els materials en el cas que aquesta un cop aplicada al suport, es vulgui reutilitzar per mal estat del suport o per les raons que siguin.

Durant les explicacions l'autor remarca la importància de la preparació, donat que aquesta ha de tenir un gruix considerable, s'ha d'aplicar en forma pastosa¹. Un cop aplicada, aquesta ha de presentar un aspecte llis sense irregularitats, ja que en el procés de creació de la icona la preparació ha de servir de coixí per al futur daurat, qualsevol irregularitat en l'acabat de la preparació, es reflectirà a la delicada capa d'or. (Trias Torres, Ramón 2014.p.p.48-49).

Un altre aspecte interessant en la preparació a la bizantina consisteix en el fet que després de la primera capa, que és de cola diluïda (en el suport a on prèviament s'ha ratllat amb un punxó o pala), es col·locarà a sobre del suport una espècie de malla o gassa anomenada *currucla*², ben estesa a la qual s'aplicarà novament una altra capa de dissolució de cola a sobre. Aquesta nova capa s'aplicarà en forma de *creu britànica*, aplicant-se des del centre cap a fora. (Trias Torres, Ramón 2014.p.49).

5. Per aconseguir una densitat pastosa sense grumolls, durant la preparació de la mescla, la dissolució de cola de conill amb gesso i blanc de zinc, és apropiat seguir els passos que el Dr. Ramon Trías aconsella durant les tutories al taller. S'ha d'escalfar la dissolució de cola de conill, i afegir el solut a poc a poc mentre es barreja la mescla lentament. Quan aquesta està dissolta i sense grumolls, s'hi ha d'afegir més solut fins a aconseguir una textura pastosa, sense que bulli la mescla durant el procés.

6. Aquesta malla servirà per a minimitzar la reacció de la pintura als canvis de moviment de la fusta, evitant així que s'esquerdin les capes no flexibles de sobre del suport, també facilita l'extracció de la pintura per a un futur treball de restauració.

Les següents capes en la preparació bizantina, seran de *gesso* (*guix mort + cola de conill*). Respectant els temps d'assecat de totes les capes durant el procés d'aplicació d'aquestes. En total el nombre de capes contant les dues de dissolució de cola en sumen deu. Després s'haurà de polir l'acabat amb paper de vidre, i s'haurà de passar un drap humit

16.6 FONS I EMPRIMACIÓ EN REMBRANDT

Els fons a la pintura de *Rembrandt* van ésser tractats durant aquest treball anteriorment, durant el procés del *Retrat en l'estadi de pintura oli resinosa*.

L'emprimació en *Rembrandt* a diferència de la d'en *Rubens*, als treballs a sobre de taulell de fusta, està cobert amb una emprimació tènue, d'un marró groguenc càlid, formada per una mescla de blanc de plom, creta i una mica de terra d'ombra, també lligada probablement amb oli, i que hauria de tenir un color marró grisós, així es comenta en el llibre sobre la tècnica de *Rembrandt*, *Materials, mètodes i procediments de l'art*, de *Bomford, D. Brown i C. Roy*.

En el cas de *Rembrandt* en aquesta fase d'emprimació i fons, acostumava a plantejar amb zones clares i zones fosques d'una manera més o menys tosca, a on es plantejava l'estructura de la composició mitjançant una pintura monocroma, anàloga a la *grisaille* de *Rubens*.

16.7 FONS I EMPRIMACIÓ EN RUBENS

En aquesta fase d'emprimació primera en el cas de la pintura de *Rubens*, *M. Doerner* cita alguns colors per a la mescla d'emprimació amb creta, lligada amb cola i impregnada d'oli; aquests són vermell i vermell marronós però no especifica si es refereix a la composició amb zones clares i zones fosques. A sobre aplicava una emprimació estriada amb gris *grisalla*, o amb un to marronós. (*Doerner, M. 1998, p.334.*)

A sobre de l'emprimació amb cola, disposava una capa lligada amb oli i diversos colors amb creta, ocres, plom de mini i blanc de plom, així com negre vegetal. Tot seguit una capa grisa amb oli amb pigments de la capa d'emprimació. (*Doerner, M. 1998, p.334.*)

Encara que en *Max Doerner* aconsella per a l'ús del tremp, en una pintura que està constituïda per capes translúcides; pintar de clar a fosc, explicant la tècnica d'en *Rubens* diu el contrari, que emprava emprimacions vermelles i vermelles marronoses i pintava de fosc a clar. En el cas dels taulells de fusta imprimia amb creta lligada amb cola i oli. A sobre aplicava una emprimació estriada de gris o en un to marronós, els pigments que cita son blanc de plom, negre vegetal, creta i altres. (*Doerner, M. 1998, p.334*)

16.8 SUBPINTURA EN RUBENS.

A la pintura d'en *Rubens* s'elaboraven els dibuixos previs amb carbó, a sobre del suport preparat amb cola natural. Segons *Max Doerner* a partir de minuciosos dibuixos amb carbó, aquests s'anaven cobrint pas a pas mitjançant una emprimació vermella marronosa a on posteriorment s'aplicaven les capes successives. (*Doerner, M. 1998, p.334.*)

Amb una emprimació estriada de ratlles paral·leles, és com *Rubens* introdueix un concepte de *subpintura* amb tons grisos que funcionen com a *grisos òptics*, i baixen les brillantors de l'acabat blanc de la preparació. Així confereix *Rubens* el caràcter unitari de la il·luminació, de manera que els empastaments ressaltaven més pel color que pels engruïments. (*Doerner, M. 1998, p.334.*)

Després d'aplicar l'emprimació estriada es procedia a esbossar la composició, aquesta no quedava fixada (mitjançant contorns i ombres). Més endavant seria repassat el dibuix amb ombres i ocres molt diluïts per a impregnar els grisos de l'emprimació. Així elaborava les zones clares i fosques de la composició.

Segons en *M. Doerner* en comparació amb la tècnica flamenca antiga, l'esbossat previ dels contorns i les ombres de *Rubens* es realitza a sobre de l'emprimació, el qual no queda fixat. Després es procedia a un repassat unificador de l'esbós amb un pinzell amb tons ombres i ocres i amb colors a l'oli molt diluïts que per l'aplicació reiterada, remarcaven els tons mitjans de l'emprimació existent. A la fase de pintura inferior *Rubens* només introduïa valors de zones fosques i clares, així com a les zones de llum més intenses. (*Doerner, M. 1998, p.334.*)

16.9 SUBPINTURA EN REMBRANDT.

Primer *Rembrandt* elaborava una pintura monocroma a on disposava les zones clares i les zones fosques de la composició general, a sobre d'un fons marró o gris groguenc. Posteriorment a sobre s'aplicava el color. En aquest estat segons *M. Doerner*, la composició de l'obra ja estava plantejada i l'anomena esbós previ, aquest consistia en un dibuix amb contorns marrons. (Doerner, M. 1998, p.337.)

En aquesta fase de sub pintura *Rembrandt* definia la composició general en zones clares i zones fosques. Una pintura monocroma amb la qual queda l'escena esbossada. Llavors es pinta el quadre zona per zona fins a acabar-lo, començant pels contorns. És previsible donat que en *Rembrandt* conscient de les seves habilitats, no elaborava sofisticats mitjans durant els esbossos preparatoris.

En l'estudi dels contorns a partir de les superposicions de les capes de pintura, s'ha pogut observar que aquest procediment era corrent durant el segle XVII i fou desenvolupat en la pintura de *Rembrandt*. S'han pogut constatar superposicions i penediments mitjançant radiografies. (Doerner, M. 1998, p.p.337-338.)

Rembrandt realitzava l'obra a sentiment, encara que alguns cops es veuen diversos esbossos per a un mateix quadre, com és el cas dels estudis preliminars pel retrat d'en *Cornelis Claesz. Anslo i la seva muller, 1641*. Seria caure en error si es pensés que *Rembrandt* no tenia una idea clara de com realitzar una pintura, o bé com representar els objectes i personatges amb tot luxe de detall, però en el cas de la pintura de *Rembrandt* es supeditava el rigor científic al virtuosisme de les seves capacitats.

Les zones del quadre menys importants restaven supeditades a d'altres més rellevants en color i forma, a on el pintor reclamava l'atenció de l'espectador. Respectant una certa coherència de l'espai representat.

Les seves representacions tenen un caràcter marcadament teatral. Hi ha desproporcions en les figures, un accentuat caràcter matèric en el resultat pràctic de l'ús de la pintura.

Segons *M. Doerner*, l'escriptor contemporani *Carel Van Mander* confirma els continus canvis i correccions que constitueixen una constant en el procés pictòric de *Rembrandt*, però també és una constant en l'obra de *Tiziano* per exemple. (*Doerner, M. 1998, p.338.*)

A la seva incomptable col·lecció de dibuixos i obra pictòrica es troba obra molt variada, dibuixos molt ben acabats i concrets en unes zones i d'altres difusos o esquematitzats. Tal com diu *Max Doerner*, *Rembrandt* aconseguia en contra de totes les prescripcions donar vida a les figures a través d'efectes efímers. Per a les creacions d'aquestes il·lusions tindria com a base alguns esquemes premeditats. (*Doerner, M. 1998, p.338.*)

16.10 TEXTURES I ENGRUIXIMENT EN RUBENS

Al contrari de *Rembrandt* segons explica *M. Doerner*, el pintor *Peter Paul Rubens* tan en suports de fusta com en suports de tela, es preocupava per crear superfícies llises en els seus quadres, això ho feia en el cas de les pintures a sobre de tela, perquè patissin el menor grau de desgast durant el transport de les obres. No per qüestions estètiques o visuals com en el cas de la pintura de *Rembrandt* que va explotar la idea de l'ilusionisme en el modelat de la matèria.

En *Rubens* va preferir amb claredat la pintura a sobre de suports de fusta que a sobre de teles; més de la meitat de les seves obres estan realitzades a sobre de taulells de fusta. Degut a la perillositat que el transport de grans taulells comporta, per a les obres d'art. Per a la pintura monumental, emprava amb més freqüència les teles. (*Doerner, M. 1998, p.334.*)

16.11 TEXTURES I ENGRUIXIMENTS EN REMBRANDT.

En la realització de qualsevol tipus de pintura a l'oli, es té a disposició diversos recursos plàstics en comparació amb altres tècniques pictòriques, aquests són el color i les textures. Aquesta varietat no només fa referència a l'ús d'aglutinants, mitjans, ceres o qualsevol espasant o diluent de la pintura, sinó també a la mal·leabilitat de la pintura en la seva aplicació en el suport i posterior procés d'assecat.

La reproducció de teixits o d'objectes pertanyien igualment a aquells coneixements que es remunten a l'edat mitjana i que haurien influenciat les superfícies de les pintures de Rembrandt. Es diferenciaven la consistència del color per a poder transmetre al material l'expressió adequada i aconseguir a partir d'aquí uns òptims efectes de les llums. (Doerner, M. 1998, p.338.)

Rembrandt tenia una manera especial de representar els objectes a les seves pintures, ja que a part de l'ús del color, també va tractar a la pintura com a matèria, juxtaposant zones de masses empastades amb zones velades.

16.12 MÈDIUM EN REMBRANDT.

En la pintura de Rembrandt, l'addició d'oli de llinassa a la preparació del suport, facilitava l'aplicació d'aquesta mitjançant una pinzellada lliure i que no es travava amb la fricció. L'addició d'oli ha d'ésser en poques quantitats, per no dificultar el procés d'assecatment. Respecte a l'ús del mèdiu a la pintura de Rembrandt i segons els estudis per raigs X, en el llibre dels autors *Bomford, D. Brown, C. Roy, A.* S'ha trobat només oli de llinassa com a mèdiu o aglutinant.

De fet l'aspecte vaporós de les veladures a la pintura de *Rembrandt*, s'aconsegueix més fàcilment amb oli de llinassa, ja que s'espargeix millor pel suport. Es poden també fer capes més fluides i primes. En canvi la resina és més enganxosa i es tendeix en la seva aplicació durant la superposició de capes, a conferir un aspecte a la pintura de masses translúcides amb molt de cos i d'aspecte excessivament vitri.

16.13 MÈDIUM EN RUBENS.

A les anàlisis de les pintures de *Rubens*, el mitjà aglutinant emprat a la seva pintura és l'oli de llinassa. Amb diverses possibilitats, en comparació amb la pintura de *Rembrandt* perquè s'incorporen resines.

Segons *Max Doerner* a les anàlisis científiques de les pintures d'en *Rubens*, s'ha identificat l'oli de llinassa com a aglutinant. Les fonts que procedeixen del metge i farmacèutic *Théodore Turquet de Mayerne*, aporta dades al respecte, els mitjans aglutinants emprats per *Rubens* oferien un ventall inusual, de la consistència líquida fins a la cremosa.

Pintava amb esmalt diluït en vernís, un mètode que ja es remunta a *Van Eyck*. També *Leonardo* i *Armenini* mencionen aquesta tècnica als seus escrits. A més a més *Rubens* tenia el costum de mullar el pinzell repetides vegades en trementina rectificada, escalfada per a poder aplicar millor el color. Emprava preferentment aquesta mescla abans que l'oli d'espígol corrent per a l'època. (*Doerner, M. 1998, p.334.*)

Donada la importància del tipus de mitjà que s'empra amb la pintura, quan s'utilitzen vernissos, així ho expressava *Max Doerner* arran dels usos del tremp envernissat i dels efectes que produeixen en els colors l'ús de resines; en *Rubens* va emprar meticulosament i va escollir bé els materials per a poder donar un ús expressiu determinat, emprant el vernís amb retocs, en capes fines i aplicacions de veladures intermèdies.

En *Rubens* seleccionava els materials que va emprar en funció de la classe i efecte del corresponent pigment per a poder preparar els aglutinants o mescles d'aglutinants. El ventall de mitjans que emprava van des de l'oli pur fins al tremp d'ou, era molt ampli. A pesar que també s'emprava en menor grau resines com ara la trementina veneciana, donat que les parts de resines és difícilment demostrable a causa de la capa de vernís superior, no es pot parlar en sentit estricte d'una pintura oli resinosa. L'extraordinari estat de conservació de les seves pintures també és un indicatiu per a rebatre tal suposició (*Doerner, M. 1998, p.p.334-335.*)

16.14 CARNACIONS EN REMBRANDT

Així com en les carnacions de Rembrandt, els colors jugaven una relació de concordança des del groc de Nàpols fins als vermells i marrons a les zones a l'ombra més fosques. Aquests colors de les carnacions, mitjançant una relació de color complementari amb els colors del fons que retallen la figura. En les carnacions de les pintures de *Rubens*, predominava un to rosa.

16.15 CARNACIONS EN RUBENS.

En ambdós pintors la intenció és crear un efecte de màxima lluminositat en els colors que configuren les carnacions, ja sigui des de dins de la figura amb una *grisalla estriada* com és el cas d'en Rubens amb *grisos òptics* o en el cas de *Rembrandt*, amb una relació de colors complementaris entre fons i figura.

En les carnacions de *Rubens*, predomina per regla general un cert to rosat que obtenia aplicant una prima capa pictòrica curosament molta a sobre dels fons de creta tenyits de marró i lluminosos. Col·locava vermell i groc afegint a vegades també blau, l'un al costat de l'altre.

En l'ús de tons blaus no sempre es tracta d'addicions de pigments blaus, sinó que freqüentment és un efecte òptic. La classe de l'aplicació dels colors primaris correspon a la teoria dels colors de *Rubens*, tal com l'hauria formulat en el seu tractat *De lumine et colore*, avui desaparegut. (Doerner, M. 1998, p.334.)

En el procés del **Retrat del sofà groc**, es continua amb la metodologia del seguiment mitjançant imatges fotogràfiques datades i comentades segons desenvolupament del procés mitjançant explicacions en l'ús dels materials i com aquests s'apliquen a sobre del suport.

S'ha arribat en aquest procés pictòric del *Retrat del sofà groc*, fins a l'aplicació del color i la intensificació de les ombres. En el cas d'aquest retrat, el qual ha estat subjecte de canvis metodològics, s'ha aplicat en primer terme una grisalla i capes de color amb pintura a l'oli i posteriorment amb capes de llum i capes de color homogènies amb tremp a l'ou i oli de llinassa. És aconsellable que les ombres apareguin per defecte però en aquest retrat s'ha experimentat massa i ha sofert moltes intervencions, de manera que no es pot establir una diferència de gruix entre les zones il·luminades i les zones d'ombres. De tota manera s'ha insistit en els punts de llum, amb l'aplicació d'una segona capa de llums.

En el cas del vestit de la noia, les ombres de les arrugues s'han pintat amb el mateix to base, i afegint una mica de negre, és a dir amb *intensificació en fosc*. En el cas de l'ombra que el sofà projecta a sobre del terra, s'han pintat les ombres augmentant el nombre de capes del mateix to base, és a dir amb una *intensificació per saturació*.

Aquesta opció té l'inconvenient que es perd lleugeresa en la representació de les ombres amb l'acumulació de capes translúcides, adquireixen profunditat i un aspecte vitri. Per a les ombres de les arrugues del sofà s'ha emprat un color més fosc que el to general. Si el to general o to base és el groc de cadmi clar, doncs el color de les ombres és amb terra de Siena, aquest aplicat molt diluït. És una intensificació per addició d'un altre color.

17.1 CONTINGUTS TEMÀTICS DEL TERCER EXERCICI.

- El procés de creació del retrat del tercer exercici, amb el seguiment del *Retrat del sofà groc* mitjançant les imatges fotogràfiques datades i amb comentaris segons el desenvolupament del procés, mitjançant explicacions dels materials, del resultat plàstic, del seu maneig i de com aquests s'apliquen a sobre del suport.

- Creació de l'obra pictòrica del retrat del sofà groc seguint un procés de pintura per capes amb poca acció de cobertura. Paral·lel a la continuació de les obres pictòriques restants s'han desenvolupat els seus processos metodològics en aquesta tesi.
- Incorporació de conceptes formals i tècnics de la pintura bizantina.
- Correccions del dibuix: incorporació de conceptes referents a la perspectiva del tractat de perspectiva del professor J. Mestres Cabanes en el procés del retrat del sofà groc i la correcció del dibuix mitjançant el mètode del Cristall del pintor florentí *Leonardo Da Vinci*. Incorporació de conceptes tècnics de perspectiva aplicada segons el tractat de Mestres Cabanes, J. En les correccions d'un croquis. Les Principals regles de la perspectiva, l'existència del punt principal, el punt de distàncies i el punt de vista.
- Canvi de rumb en el procés pictòric per capes.

17.2 FASES SEGONS EL MÈDIUM EMPRAT.

El procés d'aquest retrat consta de cinc fases segons el mèdiu o fases segons el mètode emprat. Durant la **fase de sub pintura**, s'ha desenvolupat una grisalla emprant la pintura directament del tub, o sigui que en aquest cas no s'adquireix el pigment en pols per després dosificar-lo amb mèdiu. La pintura que es fa servir en aquesta fase, conté per defecte oli de llinassa i petites quantitats de cera d'abella i s'ha diluït amb trementina per després aplicar-la a sobre del suport.

La seva aplicació durant aquesta primera fase de grisalla ha estat de forma cobrent, encara que després s'ha pintat en forma de veladures molt diluïdes per a representar les masses d'aire envoltants, representant-les directament.

Durant la **fase de color**, es comença a aplicar la pintura emprant un vernís de goma d'amar en la proporció d'un volum d'essència de trementina, per un terç de resina d'amar, afegint cera d'abella en petites quantitats. A l'hora de realitzar les veladures, aquestes s'han aplicat molt diluïdes amb mèdiu excessivament. De fet la mescla s'ha realitzat en diversos pots segons el color que es vol aplicar, amb la quantitat d'uns 40-20 ml de mèdiu cada un, afegint la pintura directament del tub en forma pastosa i en petites quantitats, tenyint el mèdiu solament. Generant una mescla líquida acolorida, de manera que s'han aplicat les veladures amb el suport pictòric en horitzontal perquè la mescla no regalimi decantant la mescla a sobre del suport i escampant-la emprant pinzells gruixuts.

Cal recordar que des de les tutories amb el Dr. Ramon Trias, *a posteriori* s'ha donat les indicacions de com aplicar les veladures en forma pastosa, per tal que es puguin aplicar en vertical sense que aquestes formin regueres ni regalims. A part hi ha altres mitjans per poder aplicar les veladures amb el suport vertical, si es canvia la naturalesa del mèdiu, emprant oli de llinassa espessit per exemple.

També ha estat de gran ajuda en aquest punt la consulta de llibres especialitzats en processos pictòrics com ara l'obra *Els materials de pintura i el seu ús en l'art* d'en Max Doerner, o bé el llibre de processos d'en Ralph Mayer, *Materials i tècniques de l'Art*. En els quals s'estudia la diversitat de combinació de materials i tècniques pictòriques amb el mitjà tècnic de la pintura a l'oli.

Tot això s'ha anat corregint o modificant a mesura que s'ha anat acumulant coneixements d'ordre tècnic i metodològic. La informació i consells que ens ha dispensat el professor Ramon Trias durant les tutories de taller han estat vitals, ja que s'ha pogut aprendre de primera mà contemplant l'obra pictòrica generada per capes amb poca acció de cobertura, i directament amb el procés pictòric de les seves obres, especialitzat en pintura d'Icones a la bizantina, seguint l'estricta sistema de capes que es formula en la seva tesi seguint la tècnica grega.

Amb les referències fotogràfiques, s'ha pogut enregistrar el resultat de la imatge pictòrica després de cada intervenció que s'ha dut a terme durant el procés i s'ha pogut establir una comparativa amb altres imatges per fonamentar les valoracions d'aquells camins que han resultat ésser durant la confecció de les obres en aquesta tesi, un error des del punt de vista metodològic.

En una ***fase de correccions del dibuix*** a on es realitzen les correccions de la perspectiva. Com que el dibuix es realitza traslladant la imatge d'una fotografia a la imatge pictòrica mitjançant l'ús de retícules, traslladant el sistema de punts i posteriorment realitzant el dibuix; es traslladen també les possibles aberracions de l'òptica fotogràfica al suport pictòric.

Si es realitzen les correccions de perspectiva com a pas previ durant la *fase de dibuix*, es regula la disposició de les línies que defineixen el dibuix. Però malauradament s'han fet quan ja s'havia començat a aplicar el color.

Amb aquest pas s'aconsegueix atorgar el rigor necessari al dibuix, de manera que l'espectador ja no reconeix en la imatge pictòrica les formes que produeix l'òptica fotogràfica, quan la llum passa a través d'una lent simple, a on es produeix el fenomen de la refracció i la llum es projecta sobre el focus generant la imatge deformada (en el cas que

la imatge fotogràfica tingui aberracions). Amb la fase de correccions de dibuix, el pintor atorga un ordre de formes que remet a la singularitat de l'obra pictòrica.

D'aquesta manera, el pintor utilitza la fotografia o qualsevol dispositiu d'òptica per a projectar una imatge, copiant-la o calcant-la si és menester; però aquesta còpia ocupa el lloc d'un esbós preparatori, no pas d'una obra acabada. Després la imatge es va perfeccionant en funció dels coneixements de l'autor.

Després s'ha realitzat la **fase d'emplomat i traducció general**, a on s'apugen les zones il·luminades o punts de llum, i es realitza una intensificació del grau de lluminositat respectivament. S'ha emprat per a realitzar aquest pas un mèdium que és una mescla d'emulsió d'ou amb oli de llinassa. La preparació de l'emulsió d'ou s'ha descrit durant el procés del *Retrat a l'estadi de tremp a l'ou* (del segon exercici d'aquesta tesi), a l'apartat de *Mèdium*. En el tercer exercici de la tesi en curs, en l'apartat anomenat: *Estadi de tremp a l'ou/ Fase d'emplomat*, s'explica el maneig del material i com s'aplica a sobre del suport.

Durant la **fase del color**: En una quarta fase del procés pictòric se satura el color. Per a les capes de color, s'han emprat els tres tipus de mèdium, el vernís de goma d'amar, l'oli de llinassa i el tremp a l'ou. El color s'aplica en capes homogènies per a una zona determinada de manera que s'aplica el color base però es varien les concentracions, per exemple per a fer ressaltar una ombra o bé entonar una forma determinada.

17.3 FASES SEGONS LA METODOLOGIA

En la **fase de dibuix** Quan es va començar a realitzar aquest retrat durant el curs acadèmic del màster 2010-2011, primer es va realitzar una retícula de cel·les de 2 x 2 cm amb grafit, i es va fer el dibuix amb carbonet a sobre de la retícula, fent coincidir el sistema de punts amb la imatge referent a on també s'hi ha dibuixat una retícula. El següent pas que es va realitzar després de fer el dibuix amb carbonet a sobre del llenç, va consistir a pintar la grisalla amb blanc i negre barrejats segons la zona, amb pintura directament del tub i diluïda amb trementina, per aplicar posteriorment les capes de color.

Durant la **fase d'aplicació del color** al principi es cobrien grans àrees amb capes més o menys homogènies, molt diluïdes amb mèdium amb les quals es tenyia la grisalla que s'havia realitzat en la fase de *sub pintura*. Per manca d'experiència, es va arribar a una situació en la qual es treballava per zones amb veladures de retoc. Tot i que al principi aquest fet no desvirtuava la imatge en el seu conjunt, es va prosseguir realitzant intervencions cada cop més locals i desconnectades del seu entorn, de manera que es buscava trobar la imatge resultant en un mètode de retoc fàcil.

En una fase posterior, durant la segona meitat del 2014 es va rectificar el mètode i es va establir una seqüència **d'emplomat i traducció general**. Així es va restablir un coixí per a les capes de color i es va reestablir el grau de lluminositat que s'havia perdut.

Posteriorment mitjançant una **seqüència de capes de color**, s'atorga el to corresponent per zones. Durant aquesta fase, s'apliquen les capes de color diluïdes amb mèdium, per a una forma donada, és a dir, consisteix a aplicar les capes per a objectes determinats, de manera que per contrast amb els altres objectes de l'escena i també l'espai envoltant, es facilita el reconeixement de la forma.

Metodologia de la tesi: La metodologia de la tesi es basa en conceptes formals que pertanyen als mètodes pictòrics de les escoles i autors més rellevants, de la pintura constituïda per capes congruents entre si; i també amb conceptes d'anàlisi de la forma de l'escola formalista.

Rellevants quant a què poden assumir-se en un mètode de representació i comprensió de la forma. En aquest aspecte, el procés pictòric en les fases de la pintura Bizantina, suposen una simplificació de la pintura flamenca. Els conceptes pictòrics *d'emplomat i traducció general*, són conceptes tècnics que atorguen una plàstica singular a l'obra pictòrica.

El retoc fàcil com a mètode per pintar *intuïtivament* amb veladures de retoc com a mètode, es concep en aquesta tesi com a un mètode fallit. El mètode d'intensificació del color per capes de color amb poca acció de cobertura i superposades es concep com a un mètode indirecte i fàcil de comprendre.

Veient l'èxit aconseguit amb la reparació del color en *El retrat del sofà groc*, també s'ha aplicat per als retrats que s'han desenvolupat els seus processos en aquesta tesi parcialment i que encara estan a l'espera de noves intervencions.

17.4 AVANTATGES DE LA TÈCNICA PICTÒRICA BIZANTINA

La **resplendor** en els rostres i carnacions en general. Un efecte càlid en la representació dels rostres, el qual atorga vivacitat als rostres representats. Consisteix en un efecte de màxima lluminositat amb l'ús de colors complementaris, una capa de vermelló superposada a una capa de color verd clar per a les carnacions n'és un exemple.

Colors molt lluminosos produïts per intensificació de capes de color diluïdes amb mèdium amb poca acció de cobertura superposades amb capes de llum. El color no s'endureix com en la tècnica de la pintura directa. El pintor té la possibilitat de controlar el grau de

lluminositat del color, i els quatre paràmetres a través dels quals *s'expressa* el color, aquests són la longitud d'ona, la saturació del color, la lluentor i la quantitat de blanc i negre que conté per a cada to determinat.

A part la preparació a la bizantina és compatible amb l'aplicació de fons daurats. Mitjançant preparacions molt sofisticades de sulfat de calci, que s'apliquen en forma pastosa a sobre del suport intercalant-hi prèviament una malla anomenada *currucla*. Aquestes configuren una preparació al suport amb acabats idonis per a elaborar una pintura per capes amb poca acció de cobertura, ja que els acabats no presenten irregularitats.

L'austeritat amb la dosificació dels materials, el color s'empra en petites quantitats, atès que són capes de color diluïdes, el pintor pot regular les quantitats amb precisió, barrejar el mitjà amb el pigment a voluntat. El mitjà emprat és l'emulsió d'ou, mesclat amb oli de llinassa i resines durant les capes de color.

Emprat com a mitjà l'emulsió d'ou és bastant econòmic en comparació a altres mitjans que es poden adquirir com ara la trementina o la trementina veneciana. A part també poden emprar-se pigments barats, ja que es poden aconseguir resultats homòlegs a pigments cars, si se superposen diverses capes per l'efecte de la intensificació del color.

La construcció de la lògica entre tons per a representar la forma és molt suau o homogènia, ja que la degradació de la llum que defineix el volum, es realitza en capes inferiors, aquesta es manifesta indirectament a través de capes homogènies de color, es pot dir que es fomenta la solució de continuïtat, això es deu al fet que la capa de color quan s'asseca té un repartiment de molècules de pigment en la superfície del suport de densitat homogènia a la vista de l'espectador.

La relació del degradat de llum amb les capes d'emplomat i traducció general consisteix a construir el volum amb capes constituïdes per trames i aquest degradat es cobreix amb la superposició de les capes de color, es percep a través de la capa de color la lògica del degradat de la llum, indirectament i d'una manera modulada i suavitzada.

La traducció general suavitza les diferències de lluentor en els diferents colors de l'obra, en aquest aspecte també suavitza el contrast entre colors diferents, cosa que amb una pintura d'acció directa o d'intervencions directes, queden les diferències molt més pronunciades per la diferència de lluentor entre colors diferents i agreujada per mitjans com ara la goma *d'amar*.

17.5 DESAVANTATGES DE LA TÈCNICA PICTÒRICA BIZANTINA

Els temps d'assecatment de les capes de pintura, com més grasses són més triguen a assecat-se. Fins a haver d'esperar durant diversos dies per una mateixa capa perquè aquesta s'assequi al tacte per a treballar-hi al damunt.

El procés d'intensificació del color per capes és un procés lent i indirecte per pintar, ja que el resultat final depèn de les capes anteriors, requereix premeditació i un treball intens per part del pintor, ja que s'ha de tenir paciència i perseverança perquè en aplicar les capes els acabats siguin el més ajustat que es pugui a la forma donada pel dibuix subjacent. Tanmateix en aplicar les capes *d'emplomat* per exemple, que són trames de petites ratlles juxtaposades una al costat de l'altre, la regularitat en el pols de la mà en aplicar-les és de gran importància per tal d'aconseguir resultats homogenis a on no es produeixin irregularitats accidentals a sobre del suport, ja que aquestes es tradueixen en les capes següents.

El procés per capes és un mètode que ha de menester un treball previ per a projectar bé el dibuix, es realitzen diversos estudis preparatoris que impliquen molts dies de treball i l'obra es projecta en tot luxe de detall, com més nítid millor atès que un dibuix que es faci per tempteig, implicarà problemes a l'hora de pintar les àrees per intensificació de capes. No admet penediments, ja que s'acumulen errors i aquests no es poden rectificar sinó començant de nou l'estructura de plànols pictòrics.

El tremp a l'ou, si no té addicions d'oli de llinassa per formar pel·lícules elàstiques, té tendència a esquerdar-se, poden aparèixer fissures perquè la tensió de la capa durant l'assecatment en el pla frontal, és major a la tensió d'adhesió de la capa al suport.

En el present procés de creació del retrat, s'ha realitzat un acostament a les metodologies de la pintura bizantina a través de les tutories amb el Dr. Trias, R. Així de primera mà amb el seguiment del procés pictòric en el seu taller.

L'estructura del to global de la pintura bizantina es genera gràcies a l'addició successiva de llum i color: tres llums o *fotisma* o capes de llum, damunt d'una base de color anomenada proplasmos, o capa de to general. Una intensificació en fosc o *grapsimata* i els últims tocs de llum en blanc pur o *psimicià*. Les capes de llum o *fotisma* van reduint la seva grandària progressivament de manera que les zones de màxima lluminositat tenen un cos major perquè contenen totes les capes.

La intensificació del color en la pintura de Ramon Trias es produeix per l'aplicació d'una capa de color que varia les concentracions de la mescla del to base. A part de variar les concentracions de la capa de to base, s'afegeix poca quantitat d'un altre color que pot tenir una relació de concordança o discordança amb els colors de la mescla del to base.

- **Intensificació en càlid** que es realitza amb un color càlid.
- **Intensificació en fosc.** Amb un color fosc.
- Per a la **intensificació de les ombres** s'empra el mateix to però augmentant la seva saturació en algunes zones.

En el transcurs del temps es va acumulant per capes el to general que l'obra ha de tenir. Decidint per endavant la icona que es representa, els colors per àrees i també l'articulació de les capes de llum.

Si bé no s'ha seguit en el present retrat un procés rigorós quan al que significa pintar a la bizantina, s'ha fet un gir i s'ha rescatat la lluminositat perduda dels colors del retrat que s'havien endurit i enfosquit. S'ha examinat i incorporat conceptes formals, referents a la tècnica i la representació de la forma a través de la pintura per capes en la pintura bizantina. També s'han tractat conceptes referents al posicionament i al mètode en general, tant aspectes tècnics com teòrics.

18.1 MATERIALS EMPRATS.

Pel retrat del tercer exercici s'ha emprat com a suport una tela adquirida a la tenda de Belles Arts de la facultat. De format estàndard 100 Figura, que equival en mesures a 162 x 130 cm. La tela és de lli la preparació que du per defecte, és una preparació sintètica de làtex amb pigment blanc.

El procés d'aquesta obra, donat que s'inicià en un període anterior al present estudi, no conté una preparació del suport gaire ortodoxa, per la manca de coneixements vers els diferents processos pictòrics.

No s'ha seguit cap dels processos, ja sigui la preparació de carbonat de calci de la tradició flamenca, o bé la de *sulfat de calci* de la tradició catalana i italiana. O bé la preparació a la *bizantina* que demana preparacions més sofisticades amb 7 o 8 capes de guix, adaptades per a fons daurats.

18.2 COLORS.

- 020 Blanc de zinc (marca *Dalbe-Huile-Atelier*).
- **535 *Noir d'Ivoire Dalve huil atelier*.
- Blau ultramar *Dalve huil atelier*.
- Blanc de zinc. Mir colors a l'oli. Òxid de zinc (PW-4).
- 270 Groc azo clar, PY3/PY74/PW4. *Van Gogh, Talens*.
- 270 Groc azo fosc, Py74/PO43/PW4. *Van Gogh, Talens*.
- Groc de ferro. Família: Hidròxid de ferro sintètic. Classe: Pigment inorgànic. Color índex: PY 42. Toxicitat: nul·la.
- Litopó. Família: sulfur de zinc + sulfat de bari. Classe: Pigment inorgànic. Color índex: PW 5. Toxicitat: nul·la.
- Titani cru. Família: Diòxid de titani + òxid de ferro. Classe: Pigment inorgànic. Color index: PW 6:1. Toxicitat: nul·la.
- Vermell escarlata pur. Família: Vermell Naftol. Classe: Pigment orgànic. Color índex: PR 22. Toxicitat: nul·la.
- Carmí fosc pur. Família: Vermell Naftol. Classe: Pigment orgànic. Color índex: PR 146. Toxicitat: nul·la.
- Blau ceruli. Família: Estannat de cobalt. Classe: Pigment inorgànic. Color índex: PB 35. Toxicitat: Alta.
- 36 Vermell *Titan* fosc P.O.34 /PR 170.
- 331 Laca de garança fosca PR 83.

- 411 Terra siena torrada PBr7 *Van Gogh, Talens*.
- 62 Violat *Pizarro*.
- Terra d'ombra torrada *Titan*.

18.3 MÈDIUMS.

Els mèdiums que es varen emprar per al retrat en curs varien al llarg del procés segons la fase en la qual es troba l'obra. Així doncs a la fase de subpintura s'ha realitzat una *grisalla* emprant la pintura directament del tub sense mesclar amb cap aglutinant. Tot i això la pintura que es compra en tub conté per defecte oli de llinassa i petites quantitats de cera d'abella. També s'ha diluït amb trementina després de treure-la del tub.

Per a la fase a on es comença a aplicar el color s'ha emprat un vernís de goma d'amar, en la proporció d'un volum de trementina per un terç de resina d'amar i afegint a la mescla cera d'abella en petites quantitats. També s'ha afegit al vernís oli de llinassa i trementina variant així el seu temps d'assecamment, com més grassa més temps tardarà a assecar-se la mescla.

En una tercera fase es realitzen per un costat les correccions de dibuix, per l'altre s'apugen els punts de llum i es realitza una *traducció general*. Per aquesta fase s'ha emprat emulsió d'ou amb oli de llinassa.

En una quarta fase s'intensificarà el color. Per a les capes de color s'han emprat els tres tipus de mèdium, el vernís de goma d'amar, oli de llinassa i el tremp a l'ou amb oli de llinassa.

Pel cas de les pintures oli resinoses i pintades per capes, cal dir que el tremp a l'ou es pot intercalar en el seu procés. De totes maneres si es produeix un desequilibri entre les forces d'adherència i forces de contracció d'una capa, es poden produir esquerdes a les capes de pintura que contenen tremp a l'ou quan aquestes s'assequen.

Si s'afegeix oli de llinassa al tremp a l'ou, procurant que la mescla no tingui un component aquós elevat, s'aconseguirà que les capes de pintura amb emulsió d'ou siguin més elàstiques i pateixin menys durant els moviments de contracció d'aquestes durant el procés d'assecamment.

També s'haurà de vigilar que en l'aplicació de la pintura a sobre del suport no es produeixin gruixos innecessaris, les capes han d'ésser el més homogeni possible i primes. Sobretot per a la bona congruència de la mescla de tècniques, es requereix respectar els temps d'assecamment de les capes abans de pintar a sobre, doncs ja ho aconsella *Max Doerner* a la seva obra sobre processos pictòrics *Els materials de pintura i el seu ús en l'art*.

18.4 METODOLOGIA.

Durant el procés d'aquest retrat s'han dut a terme diversos mètodes, no només respecte dels mitjans emprats, sinó també en part pel tipus d'execució i el mode de pintar-lo. Per la manca d'experiència i coneixements sobre la manera de com pintar per capes congruents entre si, s'hi han desenvolupat diferents temptatives que han resultat ésser un fracàs des del punt de vista tècnic i metodològic en el paradigma de *la representació de la forma a través de la pintura per capes*, a part comporta la posterior reparació.

Així doncs el procés d'aquest retrat el qual encara no s'ha finalitzat del tot, s'ha allargat en el temps durant 5 anys aproximadament, fruit del desconeixement de les diferents tècniques pictòriques. Si no s'entén que significa estrictament pintar amb color aplicat en capes amb poca acció de cobertura, per a representar la forma a través del color.

En aquest aspecte, els conceptes que facilita el professor Ramon Trias, han estat fonamentals, els conceptes tècnics d'*emplomat i traducció general, com a fases del procés* amb les quals s'ha dut a terme la reparació del retrat després de realitzar un treball amb intervencions pictòriques per zones mal executat. Aplicant les capes a sobre del color.

La pintura bizantina és una simplificació de la pintura flamenca, ja que el mètode emprat és una simplificació del procés de pintura en capes de llum i capes de color. L'ordre que es destil·la en les anàlisis processuals de les obres del Dr. Ramón Trias, a la tesi *Icona i realitat*, atorga al color de l'obra el bàlsam necessari per a corregir camins metodològicament erronis en l'obra pictòrica.

És un mètode eficaç la simplificació de la pintura bizantina perquè amb ella es restableix el nivell de lluminositat i la saturació del color regulada pel pintor en una obra pictòrica donada. En el cas que s'hagi arribat a un punt a on el cromatisme desagrada a la vista bé perquè ofereix un color pobre, perquè hi ha zones a on el color ja està molt saturat, perquè no hi ha modulació entre uns colors i els altres o bé perquè les línies dels contorns del dibuix estan molt fosques. En qualsevol que sigui l'estat en una pintura oli resinosa, que no satisfaci a la vista, aquesta podrà ésser reparada per la simplificació en capes de llum i de color.

Tant és així que no només s'ha aplicat aquest sistema per al retrat en curs sinó que veient l'èxit assolit amb la reparació del color pel *Retrat del sofà groc*, també s'ha aplicat pels retrats que s'han desenvolupat els seus processos en aquesta tesi encara que parcialment, i que resten a l'espera de noves intervencions.

En aquest retrat quan es va començar a pintar durant el curs de màster 2010-2011, es va procedir pintant la grisalla en blanc i negre amb pintura directament del tub i mesclant-la amb oli de llinassa o trementina per aplicar posteriorment capes de color o intervencions amb pintura directa.

Posteriorment durant l'aplicació del color, es va procedir amb veladures fins que es va arribar a un punt en el qual es treballava per zones amb veladures de retoc. En aquesta

situació es poden invertir moltes sessions de treball i mai s'arribarà a un resultat satisfactori, perquè es menysprea el creixement del conjunt durant l'aplicació del color, com a mètode per pintar és poc eficaç.

Amb intervencions locals en forma de veladures de retoc, com a mètode per pintar, impedeix el creixement homogeni dels diversos colors de les diverses formes donades a l'obra, aquestes s'acolorixen durant el creixement per acumulació de capes en un pla frontal.

A part amb el mètode de retoc fàcil es produeixen diferències de brillantor entre els colors que s'apliquen molt desagradables, ja que presenten la imatge de la pintura fragmentada.

Com que el mèdiem emprat és el vernís d'amar i l'oli de llinassa, es va empitjorar el resultat perquè en créixer el nombre capes, el color es va anar enfosquint cada cop més.

En una fase posterior durant la segona meitat del 2014, es va rectificar establint una seqüència de capes *d'emplomat i traducció general* amb tremp a l'ou, unificant els diferents colors de la pintura els concordants i els disjuntius en una lluminositat nova amb una diferència de brillantor entre els colors més homogènia. El tremp a l'ou com a mèdiem ofereix qualitats magres a la pintura i atenua la brillantor.

Finalment mitjançant una seqüència de capes de color s'intensifica el to per zones.

18.5 GRISALLA.

En aquesta imatge, es pot veure com el dibuix ja està fet i posteriorment s'ha aplicat pintura a l'oli, amb una mescla amb blanc i negre, variant les concentracions segons la zona, aplicada en forma de *grisalla* a sobre de tota la tela. El dibuix s'ha fet amb carbonet a sobre d'una retícula realitzada amb grafit prèviament a la grisalla.



1- Fotografia del retrat en una fase inicial de la grisalla. Diumenge 3 d'abril de 2011 20:57

Cal dir que en el procés de grisalla s'ha abusat del color negre, molt saturat en algunes zones com pot veure's en la imatge 1 al voltant del sofà representat, a l'ombra que es troba entre el sofà i el terra, al taulell que hi ha representat a darrere del sofà, al voltant del vestit i al contorn del cabell de la noia.

El mètode de pintar amb *grisalla* consisteix a pintar la imatge configurada prèviament amb una escala de grisos, la qual serveix per a representar el nivell de lluminositat que hi ha en cada part de l'escena. No genera gaires diferències de brillantor per a cada to dels diversos colors, com què es pinta només amb blanc i negre la imatge monocroma grisa no presenta diferències de brillantor entre les diferents intervencions. Tot i així cada taca té la seva brillantor pròpia. El que no hi ha és diferències de brillantor entre colors diferents, perquè durant el procés de *grisalla*, sempre s'utilitza el mateix color.

Per efecte de la *grisalla*, es té una estructura tal que quan es pinta amb el color es pot abraçar grans àrees de superfície amb veladures de color que tenen poca acció de cobertura.

Amb la grisalla es té un coixí per a les capes de color a l'oli, el qual un cop sec s'hi pot aplicar a sobre el color amb capes molt diluïdes, d'aquesta manera es genera un color translúcid i lluminós el qual contempla la modulació de la llum entre *microtons*, doncs la grisalla no es cobreix sinó parcialment.

També és una manera de pintar amb el color amb un control més crític, ja que la construcció de sostres, permet apujar el to afegint color lentament.

Per efecte es té una estructura amb la grisalla tal que quan es pinta amb el color, es pot abraçar grans àrees de superfície amb veladures de color, amb poca acció de cobertura.

La regulació de les diverses tonalitats en una zona per a una forma donada d'un color determinat, es produeix perquè la *grisalla* es pot veure a través de les capes de color translúcid, la llum que rep el quadre viatja a través de les capes de color i es reflecteix a l'escala de grisos al fons del quadre, ja que és opaca. Aquesta viatja novament fins als ulls de l'espectador.

Aquesta grisalla haurà d'ésser sempre més clara del que serà el resultat final de l'obra amb les capes de color, és a dir el grau de lluminositat de la grisalla depèn de les capes de color que vagin a sobre, tenint en compte que les capes successives embotiran el color perdent aquest la seva lluminositat, ja que cada capa sostrau una facció de l'espectre de llum visible que viatja a través de les capes de color fins als ulls de l'espectador.

Segons explica *M. Doerner* el mètode de pintar amb veladures amb poca acció de cobertura, el qual és un mètode indirecte; pressuposa un to inferior més clar que és acolorit pel to superior i al mateix temps el to inferior és parcialment cobert i enfosquit pel de sobre. Una tela blanca pot ésser acolorida per tots els colors però una tela pintada de vermell només es pot acolorir amb vermell fosc, marró o negre. Els colors i els grisos tenen menys capacitat de ser acolorits que els colors blancs, i en ells el color és poc lluminós. (*Doerner, M. 1965, p.182*)

Per aquesta raó és important que durant la fase d'aplicació del color per veladures es tingui en compte el nivell de llum que es té prèviament i que es tindrà al final de l'aplicació de les darreres capes, donat que amb el nombre de capes augmenta l'enfosquiment del color. Segons les indicacions processuals de la pintura per capes de color, a la tesi *Icona i realitat*, el professor Ramon Trias proposa l'alternança de capes llum i capes de color, d'aquesta manera es restitueix la lluminositat en l'obra representada però per contra resta saturació al color.

En el cas de la *grisalla* s'ha d'establir una escala de grisos de manera que les zones fosques no estiguin molt saturades o enfosquides, s'haurà de pintar l'escala de grisos sempre per sobre del seu valor respecte de la imatge referent, o bé respecte del nivell de llum de l'obra acabada. Això es fa pintant més clars els grisos de l'original, evitant zones ennegrides o grisos molt foscos.

Si es treballa amb capes de pintura translúcides o veladures, la llum rebota a la grisalla, passant a través de les capes de color, la subpintura que hi hagi a sota del color ha d'ésser opaca i ha de tenir cos.

En cada capa translúcida de color es produirà un doble moviment d'absorció i reflexió de la llum.

A la grisalla del retrat en curs, per a aclarir els negres s'hi ha aplicat una veladura amb blanc diluït amb mèdiu per a tota l'obra per a pujar l'escala de grisos, abans d'aplicar el color. Aquest pas no és suficient, no té el mateix efecte òptic una veladura general que una traducció general amb emplomat, ja que amb l'emplomat es dona consistència al volum de les formes que es representen i també amb l'*emplomat* i la *traducció general*, es disposa d'un cert cos en la subpintura, per a acolorir amb capes diluïdes a sobre.

Així ho comenta *Max Doerner* al seu llibre *Els materials de la pintura i el seu ús en l'art*, el velat exigeix una capa inferior més clara i com aquesta és en si mateixa incorporària, un to inferior amb més cos. (*Doerner, M. 1965, p.182*)

En la següent imatge es veu la grisalla en un estadi més avançat, en el que s'ha començat a aclarir els negres que estaven tan saturats, aplicant-hi veladures de blanc de zinc en zones molt ennegrides.



2- Fotografia del retrat en una fase més avançada de la grisalla. Amb masses d'aire representades. 8 de maig de 2011.

D'aquesta manera amb els blancs aplicats velats s'aconsegueix produir la sensació que s'ha representat l'aire envoltant ¹.

A més a més les capes inferiors hauran d'assecar-se rapidament per a poder pintar-hi a sobre, és convenient reduir la proporció d'oli de llinassa en el mèdiu de manera que la trementina produeixi un ràpid assecatment.

Segons *M. Doerner* les capes inferiors han d'ésser riques en colorants i pobres en aglutinants perquè aquestes s'assequin rapidament. (*Doerner, M. 1965, p.180.*)

A la imatge 3, es pot veure una secció del retrat en la fase de grisalla avançat, el qual ha estat pintat amb veladures sense cera d'abella, que dóna un aspecte magre i contraresta l'efecte vitrificant de la resina. El mèdiu és amb essència de trementina 72%, oli de llinassa 3% i goma d'amar 25%. En aquesta imatge pot veure's com a la part superior dreta de la imatge apareixen brillantors produïdes pel mèdiu.

Tal com diu *Max Doerner* els vernissos de resina de màstic i resina d'amar, dissolts en essència de trementina, fan el color diàfan i brillant. Però si s'empren en excés, li donen un aspecte vitri i el tornen enganxós per l'evaporació de l'oli eteri. (*Doerner, M. 1965, P 179.*)

1- La qüestió de si les masses d'aire haurien d'ésser pintades directament, o sigui representar-se com si es tractés d'un objecte representat, durant les tutories amb el Dr. Ramon Trias sobre el procés pictòric a la pintura bizantina, aconsellà que les masses d'aire es pintin per defecte, això és indirectament. Encara que en el cas que pertoca en la descripció del procés del retrat en curs, s'ha procedit aclarint les ombres fosques en forma de veladures amb blanc, també pot emprarse en aquest cas veladures de retoc amb verd o groc, per aclarir els negres.



3- Detall de la grisalla amb veladures de blanc.

Aquest efecte es pot corregir si s'afegeix una mica de cera d'abella al mèdium que s'empra escalfant la dissolució al bany maria.

Així doncs *Max Doerner* comenta al seu llibre sobre *Els materials de la pintura i el seu ús en l'art*, que un efecte mat el produeixen els colors a l'oli aplicats amb acció de cobertura, mesclats amb tremp de resina i ou, amb essència de trementina o amb caseïna. També comenta l'ús de cera d'abella en essència de trementina, que torna al color igualment mat. (*Doerner, M. 1965, p.177.*)

18.6 PROCÉS DE COLOR PER VELADURES.

En aquest retrat el color és abordat de la següent manera, després d'elaborar la *grisalla* i esperar el temps suficient d'assecat, s'ha procedit a cobrir amb capes de color amb poca acció de cobertura. Per a evitar que el color perdi lluminositat s'ha d'evitar pintar zones fosques, de manera que hi hagi la possibilitat de corregir en ambdós sentits.

Max Doerner aconsella pintar de fosc a clar però no del més fosc a clar, per així mantenir la possibilitat de reforçar en ambdues direccions, cap a més clar i cap a més fosc. (*Doerner, M. 1965, p.180.*)

El tipus de mèdium és el següent, conté un volum de goma d'amar, per tres d'essència de trementina i a part s'ha afegit cera d'abella en petites quantitats per a restar la brillantor a la factura final. Donat que la cera d'abella en petites quantitats produeix un efecte magre en els colors.

A la imatge 4 es pot veure com s'ha aplicat una capa de groc azo clar diluïda amb mèdium pel sofà. Després amb la capa de pintura recent disposada sobre la tela, s'ha fregat amb un drap la superfície pictòrica tot traient la pintura de les zones il·luminades per a deixar els punts de llum com a reserva.

També s'ha aplicat una capa de blau clar diluïda amb mèdium per a les cames de la figura, amb una mescla de blau ultramar 30% i blanc de zinc 70% diluïda amb mèdium.



4- Fotografia del retrat en la fase de color, aquest aplicat amb veladures i pintura directa en algunes zones. Dissabte 6 d'agost de 2011.

Algunes ombres de les cames als genolls i cuixes, s'han insistit un cop assecada la capa amb la mateixa mescla però augmentant la proporció de blau i amb pintura directa amb blau ultramar 60% i blanc de zinc 40%. Amb blanc de zinc aplicat de forma directa diluït amb mèdium per als punts de llum.

També s'ha aplicat una capa amb una mescla de groc Azo fosc 30%, vermell *Titan* fosc 40% i blanc de zinc 30%, mescla diluïda amb mèdium per a les carnacions del rostre i les mans. A més a més, per al rostre s'han pintat algunes ombres als pòmuls, amb una mescla de violat Pizarro 60% vermell *Titan* fosc 10% i terra d'ombra torrada 30%, mescla aplicada ben diluïda.

Després s'han aplicat algunes taques amb forma d'intervencions locals amb acció de cobertura per a reflexos al rostre amb una mescla de violat Pizarro 30% i blanc de zinc 70%, aplicada amb mèdium. Per als punts de llum, s'ha pintat amb una mescla de blanc de zinc 70% groc Azo clar 10% i vermell *Titan* fosc 20%.

Posteriorment s'han aplicat veladures per al terra amb una mescla diluïda amb mèdium per a les zones il·luminades a terra amb vermell *Titan* fosc 30%, terra siena torrada 30%, blanc de zinc 30% i groc de cadmi fosc 10%.

Per a les ombres que es projecten a terra s'ha pintat amb una mescla de terra d'ombra torrada 40%, laca de *garanza* 30% i terra siena torrada 30%; mescla aplicada ben diluïda. També s'ha aplicat la mateixa mescla però més saturada pels tamborets del marge esquerre de l'escena segons el sistema de referència de l'espectador. En algunes regions del terra a la dreta del sofà segons el sistema de referència de l'espectador i al graó, s'han pintat amb una mescla de blau ultramar 30% i blanc de zinc 70%.

El vestit de la figura ha estat pintat amb veladures amb una mescla de groc azo clar 20%, terra d'ombra torrada 10% i blanc de zinc 70% per a la regió del braç esquerre il·luminat, recolzat al sofà segons el sistema de referència del personatge retratat. Per a algunes zones a l'ombra com la meitat esquerra del tòrax, espatlla esquerra i zones del cabell, segons el sistema de referència del personatge retratat amb una mescla de terra d'ombra torrada 30%, terra de Siena torrada 30% i laca de garanza 30%, aplicada diluïda i també per a les zones il·luminades del vestit, amb una mescla de blanc de zinc 70% i violat *Pizarro* 30%.

Es podria dir que en aquesta fase, s'empren les veladures per a pintar regions concretes, formes donades, però en alguns casos també amb intervencions locals. Segons explica *Max Doerner*, en els quadres antics el velat s'aplicava en forma superficial com a color local, o com a to del quadre sencer; no en funció de les formes de detall. Els tons senzills es superposaven en velats múltiples ², sense mesclar-se en el sentit de la pintura actual i l'efecte de conjunt anava apareixent a poc a poc. (*Doerner, M. 1965, p.182.*)

Perquè la figura quedi integrada, seria interessant una veladura de blanc de zinc de tota la figura donat que atorga profunditat al color i lluminositat a la figura, d'aquesta manera seria un error realitzar les veladures en parts que han de quedar en un segon terme. (*Doerner, M. 1965, p.182.*)

Si els temps d'asseccament de les veladures no es respecta, apareix un efecte d'esborronament, el color no apareix net i no es poden veure ben diferenciats els tons.

En la fase d'aplicació del color, a la pintura per veladures, cal dir que no s'hauria d'abusar de l'ús de pintura directa. Aquest s'ha d'aplicar en petites zones, donat que en tapar les capes inferiors amb pintura directa, amb certa acció de cobertura, es perd el treball previ que s'ha realitzat amb la *grisalla*.

Segons *Max Doerner* és necessària una certa lleugeresa en l'aplicació del color per veladures de manera que en la superposició dels tons inferiors no desapareguin sinó que prenguin part en el to definitiu. (*Doerner, M. 1965, p.180.*)

Quan es parla d'una pintura per capes determinants es fa referència a la necessitat de la interacció de totes per a un resultat final concret. Amb el terme de congruència entre capes es refereix a la correcta articulació entre elles ³.

2- El que es dedueix dels conceptes *tons senzills* i *velats múltiples*, és que per a pintar un objecte donat el qual és d'un mateix color, no es mesclen els colors, sinó que s'usa només un, i amb ell es realitzen múltiples capes diluïdes per aconseguir el to final. Encara que amb un altre color es pot realitzar *intensificacions* el que ja es té aplicant-lo també de forma velada, quan l'altre ja està sec.

3- Quan a la tesi *Icona i realitat* del professor Ramon Trias es fa referència al concepte de pintura realitzada per capes interdependents entre si, s'està fent referència a la bona congruència entre capes per tal que l'efecte lumínic que produeix en l'espectador depengui de totes les capes precedents. D'aquesta manera el resultat final rau en la necessitat de fer tota la feina prèvia per a produir l'efecte final. No hi sobra res ni hi ha res més per afegir, és la capacitat de l'obra pictòrica d'ésser única, la unitat de l'obra des del punt de vista del paradigma d'allò que és projectual. Si per altra banda es contempla que durant el procés hi poden haver errors, penediments o quelcom susceptible d'ésser accidental, llavors bé hi haurien diverses maneres de concebre una mateixa obra pictòrica, és a dir tantes com els diversos accidents que hi pugui haver.

El fet que en la factura del quadre aparegui una seqüència de ritmes produïts per masses pastoses i zones velades confereix un caràcter plàstic a la pintura i produeix ritmes que es superposen amb els colors.

Cal posicionar-se respecte de quins elements són constituents de la pintura, els colors o bé la plasticitat del material.



5- Fotografia del retrat durant la fase de color, aquest s'ha aplicat amb veladures i pintura directa en algunes zones. 13 de setembre de 2011.

Max Doerner al seu llibre *Els materials de la pintura i el seu ús en l'art*, diu que a la unitat de masses de llum i ombra hi ha de correspondre un equilibri entre els mitjans d'expressió, si la llum és principalment pastosa, les ombres s'hauran de representar com velades. (*Doerner, M.* 1965, p.162.)

Respecte a aquest posicionament és bon exemple la pintura de Rembrandt a on s'articulen aquests ritmes de masses pastoses i superfícies velades a la perfecció, per a acompanyar les zones clares i les zones fosques de l'obra.

Qualsevol recurs plàstic sigui el que sigui, el qual s'adopta per a la pintura quan s'aplica a sobre de la superfície, no s'ha d'oblidar que és un aspecte que acompanya a la pintura. Representar una imatge creant la il·lusió de l'espai tridimensional a través del color consisteix en un treball de modulació del color sense que aquest perdi la seva força expressiva, perquè el mitjà tècnic de la pintura a l'oli té com a defecte els gruixos. Aquests es poden dosificar o regular, així com les textures o bé ritmes que genera.

Max Doerner arran del concepte d'estructura buscarà el sentit de l'exercici del pintor, d'una forma genèrica, dient que el pintor construeix el quadre com una arquitectura, partint de superfícies de color i creant en elles l'espai. (*Doerner M.* 1965, p.163.)

A la imatge 5 es pot veure un pas més durant la fase de color. En ella es pot observar com s'ha realitzat intervencions a terra amb veladures d'una mescla de terra d'ombra torrada 40%, laca de *garança* 30% i terra siena torrada 30%; per a les zones més fosques amb una mescla de vermell *Titan* fosc 30%, laca de *garança* 30% i terra de Siena torrada 30% i violat *Pizarro*.

També amb la següent mescla groc Azo fosc 40% i blanc de zinc 60%, s'han pintat algunes zones on es reflecteix la llum a terra a la part de sobre de l'esglaó. També amb una mescla de groc Azo fosc 30%, terra de siena 60% amb laca de *garanza* 10%, mescla diluïda amb mèdium i aplicada a zones fosques a on no es reflecteix la llum. Les concentracions s'han variat per a diferents intervencions locals, augmentant la proporció de laca de *garanza* i de terra de siena per a les més fosques.

La representació dels diferents tipus de pedretes a les rajoles del terra que es mostrava durant la fase de *grisalla* s'han cobert amb les capes de color. En pintar a sobre de la grisalla a on si hi havia les marques, s'ha deixat que predominés el color de la capa de sobre aplicat en forma cobrent. S'ha perdut doncs en conseqüència el treball que es va fer durant l'aplicació de la *grisalla* referent a les petites marques del terra que donen textura a les rajoles representades.

En aquest punt del procés es pot veure que les intervencions que s'han dut a terme són veladures locals i en alguns casos aquestes són massa estridents pel conjunt del terra representat.

En conseqüència es trenca la solució de continuïtat del color que hi ha entre els diferents tons del terra representat, perquè en comptes de pintar les diferències de to que configuren el color del terra mitjançant la superposició de veladures a una *grisalla* sense trencar l'homogeneïtat, es reiteren o remarquen les diferències que hi ha entre ells amb intervencions locals.

Així doncs s'ha optat per resumir o sintetitzar la representació del terra en una sèrie de taques de pintura que evidencien les zones clares i les fosques amb colors diferents. Però ha d'haver-hi un treball d'unificació dels diferents colors en una mateixa forma donada com per exemple al terra de rajoles per tal de facilitar el reconeixement de la forma. Treballar mitjançant un mètode d'assaig i error no assegura un resultat satisfactori.

S'han pintat les zones il·luminades de les arrugues del vestit, amb blanc de zinc 70% i una mica de violat *Pizarro* 30%, mescla la qual s'ha aplicat diluïda amb mèdium però de forma cobrent. Per a les zones fosques del vestit amb violat *Pizarro* 80% i negre 20%, mescla que es dilueix amb mèdium.

Les cames s'han pintat amb una mescla de blanc de zinc 70%, una mica de blau ultramar 25% i negre 5% per a les zones a l'ombra, com la zona del pont al peu dret de la figura segons el sistema de referència del personatge. Les zones il·luminades amb una mescla de blau ultramar 5% i blanc de zinc 95%

En el cas de les extremitats inferiors del personatge l'ús del color en aquesta zona, ha millorat el conjunt, respecte de la imatge anterior, perquè s'han rebaixat les diferències entre les zones clares i les zones fosques, s'ha reforçat la solució de continuïtat.

Pel sofà s'ha aplicat una capa de groc Azo clar diluït amb mèdium abundant, com que a sota hi ha la grisalla, apareix un to mig verdós per a les zones a l'ombra (perquè hi ha gris a la capa inferior) i de groc Azo clar lluminós per a les llums, perquè hi ha blanc a la capa inferior.

Per a la paret del fons a la zona de sobre del sofà s'ha emprat groc Azo fosc molt diluït amb mèdium. També per al fons s'ha emprat una mescla de blanc de zinc 80% més blau ultramar 20% també aplicada molt diluïda. Les veladures que s'han aplicat per a la paret del fons, s'han mesclat en algunes zones donant tons verds, les zones a on tan sols hi ha groc Azo fosc i a sota hi ha zones blanques de la grisalla apareixen rosades al costat de les zones verdoses. Per a la zona de la paret del fons que queda darrere dels tamborets amb blanc de zinc diluït amb mèdium però aplicat de forma cobrent s'ha pintat a sobre de zones de la paret a on es reflecteix la llum.

Al taulell que hi ha a darrere del sofà s'han marcat les zones fosques amb negre diluït amb mèdium i s'han començat a pintar amb verd una barreja de blau ceruli 30%, groc Azo fosc 60% i terra d'ombra torrada 10%, mescla diluïda amb mèdium per a les taques del taulell. Amb la mateixa mescla, s'ha pintat també les ombres del sofà.

Amb intervencions amb vermell diluït amb mèdium, s'ha pintat algun pinzell i també s'han aplicat veladures a les zones fosques de les potes dels tamborets. S'han pintat les zones clares a les potes dels tamborets i al llistó del fons, amb una mescla de terra d'ombra torrada 30%, blanc de zinc 40%, amb groc Azo fosc 30%. Les zones fosques de les potes dels tamborets i al llistó del fons s'ha pintat amb una mescla de terra d'ombra torrada 80% i violat *Pizarro* 20%, diluïda amb mèdium.

Max Doerner explica com s'aplicava el color amb veladures en els quadres antics, les veladures poden emprar-se com a intervencions de color local o com a to del quadre sencer, però no per a definir els detalls, així les veladures amb tons senzills es superposen i els colors no es barregen. El resultat final va apareixent lentament per superposició de capes. (*Doerner, M. 1965, p.182*)

Per veladures locals tal com empra el terme *Max Doerner*, s'entén l'ús del color d'un objecte donat a l'escena pictòrica el qual es representa. O sigui una capa homogènia per a un objecte donat que apareix a l'escena, amb un contorn delimitat. També pot fer referència a pintar una part a l'ombra d'un objecte per a intensificar el color. Aquests són exemples d'ús local del color donat que aquest s'aplica en una part de la superfície del suport. Però no s'ha d'entendre que es pinta constantment amb veladures de retoc com a metodologia de la pintura per capes. Malauradament s'ha seguit aquest procés en aquest retrat i ha resultat ésser un fracàs per no incorporar un sistema congruent per capes determinants.

També a la tesi *Icona i Realitat* el professor R. Trias fa referència a aquest mètode de retoc fàcil i directe com un mètode infructuós a on s'intenta trobar la solució des del mateix fet pictòric i no mitjançant un mètode indirecte. (Trias, R. 2014, p.195.)

Si no es delimiten i respecten els contorns de les diverses formes projectades durant la fase de dibuix les capes successives van acumulant penediments que al final produeixen esborronament de la imatge general. De manera que no es pot corregir, com és el cas del to siena vermellós del terra que accedeix a la sola del botí, representat a l'escena del retrat en curs. Per això el professor Ramon Trias conclourà en la importància de la precisió en els treballs previs en una pintura per capes determinants (Trias, R. 2014, p.p.192-193.)

Quan es desenvolupa el procés pictòric d'una imatge el fet pictòric fonamentat en una síntesi de la imatge amb un conjunt de taques de color que excedeixen la forma de la imatge original però que a la vegada la representen, no reconstrueix la forma original que es vol desenvolupar en la imatge nova, la defineix vagament tot d'una mitjançant impressions durant l'observació, l'altra cosa és quan s'acota o bé es mesura la forma.

També mitjançant una síntesi abstracta, un ordenament lògic de la forma que es té per exemple en produir una nota de color en un projecte pictòric es té una vaga impressió del conjunt però si es pretengués aprofitar al màxim el grau de definició de les formes de detall s'hauria de retocar la imatge constantment.

Quan es vol representar la imatge original, si aquesta no s'acota des de bon principi en la imatge pictòrica, s'acumulen els esborronaments, penediments i successives correccions. S'acaba produint mitjançant un mètode d'assaig i error i el resultat final té quelcom d'atzarós.

En un projecte pictòric a on es distribueix la il·luminació general amb zones clares i zones fosques per exemple en una nota de color, o un esbós o bé en un estudi preliminar; es pot operar d'aquesta manera però com a part del projecte. Posteriorment les zones de claror i foscó hauran de concordar amb tot detall que participi de l'estructura general i aquest fet s'ha de decidir amb anterioritat a la realització de l'obra durant la fase de dibuix. Si no es fa així, sempre es gasta molt temps amb correccions i retocs.

En el cas de la pintura per capes amb poca acció de cobertura, el color ha de formar-se amb la superposició de les capes i aquest sistema ha d'estar pensat prèviament perquè assolir l'efecte final és un procés llarg i lent. El to resultant del color es dona per acumulació de capes, si s'esborronen els contorns o bé es satura massa el color, s'haurà de restaurar la lluminositat perduda.

Encara que en aquesta tesi es fa esment de la importància de definir la forma i acotar-la en els treballs preparatoris, allò que pugui ésser quelcom assumible en un mètode per a processos pictòrics, no s'expressa en un problema de mimesi, ja que el treball de còpia s'empra per a representar una imatge essent quelcom implícit en una fase d'aprenentatge o de còpia.



6- Fotografia del retrat durant la fase de color, aquest aplicat en forma de veladures de retoc. 21 de març de 2012.

La idea que la realitat visual es pugui copiar en una superfície de dues dimensions consisteix en el fet que amb la tècnica es produeix la il·lusió de l'espai per moure sentiments o emocions en l'espectador.

L'objecte d'estudi en un mètode per a processos pictòrics en una pintura per capes congruents, és el sistema que permet representar la imatge referent, és a dir la lògica del sistema de capes que té un sentit per a les necessitats del pintor.

Quin sistema es fa servir és allò que pot ésser matèria d'estudi. És un ordre gestionat pel pintor en funció de les necessitats expressives que s'aplica per generar la nova imatge, susceptible d'ésser material pedagògic, es pot reproduir en imatges diferents adaptant-se a les necessitats concretes de representacions diferents.

El problema de la representació de la forma en el paradigma de la pintura figurativa rau en com s'articula la *gramàtica* entre tons, de manera que amb el color es representa la forma, també de com s'aplica i com es regulen els 4 paràmetres amb els quals s'expressa el color, longitud d'ona, saturació, brillantor i la quantitat de blanc o negre que conté.

En aquest aspecte es modulen els colors perquè aquests s'integrin en aquesta lògica de tons, la modulació dels 4 paràmetres en els diferents tons en una representació concreta per a definir la forma. Les diferències d'intensitat de llum entre tons en una pintura per capes amb poca acció de cobertura vénen donades per les capes inferiors o la *subpintura* o la *grisalla*. L'entonació d'aquesta ve donada per una acumulació de capes homogènies del mateix color per a la forma d'un objecte, àrees concretes a on es disposen les capes del mateix color més o menys, i diluïdes amb proporcions semblants.

Durant les tutories al taller amb el professor Ramon Trias, s'aconsella acotar la forma fins a les màximes conseqüències durant les fases preliminars, en els dibuixos preparatoris es facilita l'aplicació posterior del color en tant que aquest pas només suposa acolorir àrees concretes, no es pot canviar el dibuix ni deixar-lo a l'atzar durant el procés d'aplicació de capes de color donat que l'efecte final es produeix lentament per transparències, és un procés que s'allarga en el temps.

És un mètode pictòric que no concep correccions, ja que qualsevol penediment es deixarà veure a través de les transparències i no es podrà tapar amb les següents veladures, llavors s'haurà de començar el procés de nou en aquella àrea que té un to base concret. Tampoc admet gaires canvis de decisió ni retocs, més aviat es podria dir que la qualitat del resultat pictòric es basa en el rigor amb una decisió presa. Suposa un canvi de posicionament del pintor en vers a la manera de concebre l'exercici de pintar, ja que aquest és indirecte o premeditat.

El pintor es pot plantejar en el cas de la fase dels treballs preliminars quin serà el nivell de profunditat d'anàlisi de les formes de detall, sense que es menystingui el conjunt. No és tan important la quantitat d'informació que es representa com la bona gestió d'aquesta. Així ho aconsella el Dr. Ramon Trias durant les tutories al taller.

A la imatge 6 es pot veure el retrat en una fase més avançada de color, a on es pot apreciar com s'ha infravalorat el conjunt de la imatge per un maneig del color per als detalls en forma de veladures de retoc massa estridents i pujades de to.

Per un costat les zones a l'ombra a baix i a l'esquerra de la imatge, a sota del tamboret han quedat molt fosques i les intervencions en forma de detalls estan massa carregades de pigment per a quedar integrades amb el conjunt. Està pintat amb veladures de retoc en detriment d'un projecte tancat en un sistema de capes que contempli les diferències de brillantor, llum, to, saturació i quantitat de blanc i negre. Minimitzant-les o maximitzant-les segons les necessitats.

Fruit del desconeixement de com pintar per capes diluïdes es va emprar massa intervencions en forma de veladures i de colors diferents, juxtaposant-les i produint colors bigarrats.

Si s'empra un mètode d'assaig i error per a representar amb les rectificacions pertinents que calgui, amb un tipus de pintura directa, pintant amb intervencions per a la llum i el color alhora, el resultat final arriba més per conveniència amb l'atzar que per adhesió a un mètode congruent entre llum i color, o sigui no està premeditat.

18.7 ESTADI DE TREMP A L'OU/ FASE D'EMPLOMAT.

A la imatge 7 es pot veure el retrat en una fase d'*emplomat*. Amb aquest concepte es fa referència a la tècnica de representar el volum mitjançant pinzellades curtes juxtaposades i amb la mateixa direcció que defineixen el volum de les formes. Encara que es pot variar la direcció de les pinzellades i es generen trames.

També es poden aplicar punts com a trama d'*emplomat*, encara que per a definir volums té un resultat més òptim emprar ratlles. En el retrat en curs s'han emprat ratlles curtes de 2 a 3 cm. Força carregades de pigment i diluïdes amb mèdium.

A la capa que genera l'*emplomat* se li superposa una traducció general que és una capa de llum però homogènia, en forma de veladura i diluïda amb mèdium de tal manera que s'omplen els espais entre les ratlles de la capa d'*emplomat* previ, però alhora deixa entreveure el que hi ha a sota.

El mèdium emprat en el cas de la capa d'*emplomat* és el tremp a l'ou. Aquest es barreja en un plat amb el pigment que es troba diluït amb una mica d'aigua de tal manera que tingui textura pastosa, amb un rajolí d'oli i guardat en un pot de vidre a part. En el cas de la traducció general és aconsellable que la capa no tingui massa acció de cobertura en aquesta fase per això s'aplica amb oli de llinassa en abundància.

A part de la fase d'*emplomat* també s'han dut a terme algunes correccions del dibuix en aquesta fase per a les rajoles de terra, per al contorn del sofà i el rotllo de paper recolzat a la paret del fons.

Tot i que s'ha dit que es desaconsella les correccions de dibuix durant l'aplicació de fases de color, ara que es comença a aplicar el sistema de capes de llum i capes de color, tapant la imatge que es tenia en un 40-60%, es permet la correcció, ja que les capes de traducció i *emplomat*, exerceixen certa acció de cobertura amb un aspecte lluminós i opac. Tot i així el fons i el dibuix no es perden del tot.

Amb les capes de llum s'ha esmortit les diferències de tonalitat i de brillantor entre els diferents tons del retrat. S'han aplicat amb una tècnica magra tal com és el tremp a l'ou, que tarda menys en assecar-se que un mitjà eminentment gras.

Encara que el medi emprat és el tremp a l'ou amb certa acció de cobertura, les intervencions durant la fase d'*emplomat* són en forma de ratlles separades per espais entre si, de tal manera que permet deixar semicoberta la part de sota així es conserva el to base o to general que ja es tenia prèviament.

La traducció general que es pot aplicar a sobre, ha de ser més grassa afegint oli de llinassa a la mescla d'emulsió d'ou i ha de tenir menys acció de cobertura, barrejada amb pigment blanc, amb pigment groc i una mica d'oli.



7- Fotografia del retrat durant la fase d'*emplomat*. 2014-10-07 18.59.09.

Durant aquest procés, és pertinent guardar a la nevera l'emulsió de tremp a l'ou en un pot tapat i per altra banda tenir la mescla de color de blanc de zinc 85% i una mica de groc d'òxid de ferro 15%, mescla diluïda amb aigua en forma pastosa i amb un rajolí d'oli de llinassa.

Aquesta mescla de pigments diluïda amb aigua, amb una mica d'oli de llinassa, es desa tapada a temperatura ambient. L'emulsió es barreja amb la mescla de color segons la necessitat afegint el tremp amb una pipeta per exemple a sobre d'un plat, amb un pinzell per a fer els detalls es procedeix a elaborar la seqüència de ratlles.

El Dr. Ramon Trias aconsella que la mescla emprada en les llums sigui el blanc de titani, amb una acció de cobertura més gran que el blanc de zinc. En assecar-se la capa de blanc de zinc la seva acció de cobertura disminueix notablement.

18.8 FASE DE TRADUCCIÓ GENERAL.

A la imatge 8, es pot observar el procés pictòric del retrat durant la fase de traducció general, per aquest concepte ha d'entendre's una capa amb no molta acció de cobertura i homogeneïa per a tot el retrat, encara que es pot aplicar també localment segons les necessitats per a una regió concreta a on es vol augmentar la lluminositat. La capa de pintura està composta per una mescla amb blanc de zinc 85% i una mica de groc de ferro 15%, mescla diluïda amb tremp d'ou i es pot afegir oli de llinassa a la mescla. Cal aplicar-la a sobre de l'emplomat, s'unifiquen les ratlles perquè omple els espais i suavitza la duresa de l'emplomat.

Els colors diversos que componen la pintura, és a dir els tons base que romanen a sota de la capa d'emplomat perden saturació i convergeixen en una harmonia general entre tons més cohesionada sense diferències de brillantor i amb diferències de tonalitat i color modulades per la traducció a blancs.

Aquesta capa pot aplicar-se en forma de veladura o bé en forma d'empastament. Si s'aplica en forma de veladura, s'haurà d'anar amb cura que no regalimi, ja que haurà d'ésser aplicada en vertical. Això s'aconsegueix espargint-la bé pel suport ⁴.

Si s'aplica la capa de traducció general en forma d'empastament, és fàcil aplicar-la amb un pinzell a sobre de l'àrea desitjada i després amb un pinzell en forma de ventall es procedeix a treure els gruixos i excessos de pintura del suport perquè no s'assequin.

4- El cas que proposa El Dr. Ramon Trias durant les tutories al taller, consisteix a aplicar el color en forma de veladura, dosificant el mèdiu i la quantitat de pigment que conté aquest, es poden fer veladures espargint les pinzellades de la mescla pel suport, amb pinzellades poc carregades de mèdiu; i les veladures contenen oli de llinassa i vernís d'amar. Una altra manera de fer veladures en vertical seria o bé amb oli espassat, deixant-lo eixugar en un plat o bé afegint-li tremp d'ou a l'oli de llinassa, l'ou també tornarà espessa la mescla però restarà llússor i transparència.

El resultat posterior produeix l'efecte de si s'hagués pintat una pissarra amb guix i després s'haguera passat un esborrador per sobre, sense esborrar-ho del tot i es pogués veure el fons de la pissarra de darrere la capa de guix.

Les línies de contorn del dibuix que s'hagin deixat com a reserva, es poden pintar posteriorment amb el pinzell en forma de ventall, ajuntant a sobre del suport la pintura de parcel·les cobertes amb la pintura de la capa de traducció.



8- Fotografia del retrat en la fase de traducció general. 2014-10-28 18.08.04.

Respecte a la pintura generada per superposició de capes de llum i color, com és el cas de l'obra pictòrica que presenta el doctor Ramon Trias a la tesi *Icona i Realitat*, la llum de les diverses formes representades al suport pictòric, es genera per superposició de capes de llum, tenint en compte que les capes de llum successives, sempre tindran una àrea total més petita generant així les zones o punts de màxima intensitat de llum i el degradat de la llum que acompanya a un volum donat.

És a dir, una primera llum d'àrea x serà coberta posteriorment per una segona llum amb una àrea menor a l'àrea de x , i aquesta posteriorment per una tercera llum amb una àrea més petita encara. Cada àrea de llum incorpora la capa d'emplomat i la traducció a blancs.

18.9 FASE DE COLOR.

En la següent imatge, es pot veure una capa de color pel cabell. Aquesta conté groc de ferro en un 40% amb terra d'ombra torrada en un 10%, amb terra de Siena torrada en un 40%. La capa de pintura que s'aplica està molt diluïda en mèdium tremp d'ou i oli de llinassa. La idea consisteix a intensificar el color del cabell cap a un marró més fosc en capes successives.



9- Detall de la figura amb capa de tò base pel cabell. També amb punts de llum a les mans, cara, vestit i arrugues del sofà.

Posteriorment a la capa de color un cop asseçada, s'han pujat els punts de llum al cabell amb la mescla de blanc de zinc 85% i una mica de groc d'òxid de ferro 15%, afegint-li el color base amb el qual s'ha pintat el cabell, que és la mescla de groc de ferro en un 40%, amb terra d'ombra torrada en un 10%, amb terra de Siena torrada en un 40%. Aquesta barreja de les dues mescles es fa al 50% cada una, i es dilueix amb mèdium de tremp d'ou.

També es pot veure com s'ha pujat la intensitat en alguns punts de llum a la zona del rostre, les mans, el vestit i les cames. Així també s'ha procedit pels punts de llum a les arrugues del sofà amb la mescla de blanc de zinc 85% i una mica de groc d'òxid de ferro 15%, mescla diluïda amb mèdium de tremp a l'ou.

Per a pujar els punts de llum s'empra blanc de zinc amb groc de ferro. Si es vol contrarestar l'efecte abrasiu que produeix la intensificació en blancs dels punts de llum amb l'emplomat a part de barrejar la mescla de color amb el mèdium, que en aquest cas és el tremp a l'ou, es pot afegir una petita quantitat del color base, perquè aquestes quedin més integrades.

A la imatge 10, es pot veure el resultat de la imatge general del retrat, després d'aplicar-hi una capa de to base per al cabell, pujar els punts de llum per a la mateixa zona i una nova capa de color per a aquesta regió.



10- Fotografia del retrat en la fase de color pel cabell. 2014-11-01 20.35.06.



En aquesta imatge es pot veure un detall del retrat amb una nova capa de color pel cabell del personatge, emprant les mateixes proporcions que en la veladura de color anterior, una mescla de groc de ferro en un 40%, amb terra d'ombra torrada en un 10%, amb terra de Siena torrada en un 40%. Mescla diluïda amb tremp d'ou i afegint oli de llinassa.

També s'ha aplicat una capa amb la mescla de blanc de zinc 85% amb una mica de groc de ferro 15%, la mescla que s'empra per a les llums, aplicant-la al rostre es dilueix amb tremp a l'ou.

11- Detall del retrat en la fase de color per al cabell. 2014-11-03 21.39.48



En aquesta imatge es pot veure com s'ha pintat amb vermelló aplicat en el rostre i les mans diluït amb mèdium tremp d'ou i oli de llinassa, per a zones a l'ombra.

El vermelló s'aplica amb la funció d'*escalfar* el rostre, les mans i també per defecte refreda les zones on no s'aplica. A les zones on s'aplica són relleus i prominències del rostre i als relleus de les articulacions dels dits, així com a les mans⁵.

12- Detall del retrat en la fase de color per al cabell amb veladures de vermelló per al rostre i mans. 2014-11-05 12.36.53

Com que els punts de llum a la cara són llum directe i aquesta és molt intensa, perquè és convenient representar-los freds, que ho són per defecte quan s'aplica el vermelló a sobre de les àrees que es vol *escalfar* com les zones a l'ombra per exemple.

5- **Trias i Torres, Ramon** :*Icona i realitat*. El cartró com element essencial a la pintura per capes 2014. [en línia]: Tesis Doctorals en Red.

En la imatge següent es pot veure el retrat amb una capa de llum per al sofà, o sigui una traducció que s'ha aplicat a sobre de la capa d'emplomat que tenien les arrugues del sofà.

En aplicar aquesta capa, es pot veure que el mètode de pintar amb capes de llum i de color, aclareix les zones fosques en el cas de les zones en ombra de les arrugues del sofà, en aquesta imatge es pot veure que s'ha incrementat la lluminositat respecte de la imatge anterior.

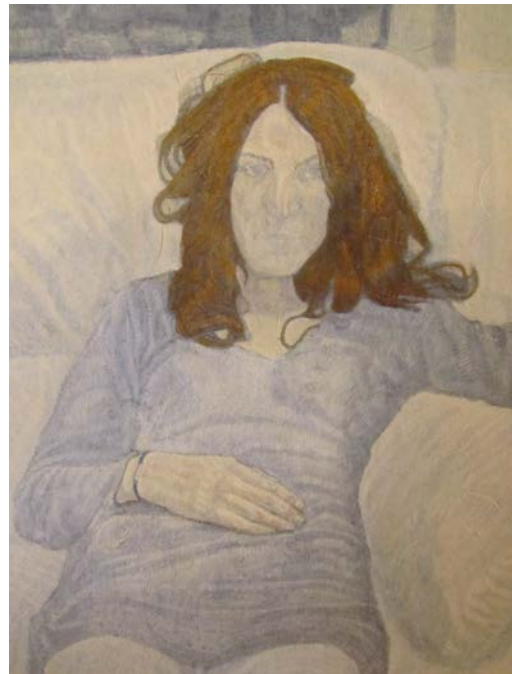


13- Fotografia del retrat en la fase de traducció a blancs per a les cames, pel vestit i pel sofà. 2014-11-12 22.13.36.

A les dues imatges següents, es pot veure com s'ha aplicat una capa de llum per al rostre i les mans.



14- Detall del retrat amb veladures de vermelló en el rostre i les mans 2014-11-15 18.31.41



15- Detall del retrat amb traducció de blanc de zinc amb una mica de groc de ferro, per a les mans i el rostre. 2014-11-15 22.54.54.

S'ha començat a aplicar una traducció de blancs per al terra de les rajoles, tenint en compte que s'aplica per a les zones clares i fosques, i també per a les línies de contorn de les rajoles. Emprant la mescla de blanc de zinc 85% amb una mica de groc de ferro 15%, mescla diluïda amb tremp a l'ou i oli de llinassa.



La regió del cabell s'ha deixat sense traducció a blancs com es pot veure a la imatge 16, perquè s'havien començat a posar capes de color en aquesta regió.

També alguns contorns com ara la vora interna de la mà que es recolza a sobre del braç del sofà. La polsera de la mà que es recolza a sobre de la panxa s'han quedat sense cobrir per la capa de traducció a blancs.

16- Detall de la imatge que mostra el cabell durant la fase de color i la resta en traducció a blancs. 2014-11-15 22.55.08



També els tamborets de l'esquerra de l'escena com es pot veure a la imatge 17, els objectes que hi ha a sobre, diversos pinzells i un pot que és la base d'una ampolla d'aigua tallada, s'han deixat com a reserva. Encara s'hi pot veure a sobre les ratlles petites de la capa d'emplomat.

17- Detall de la imatge que mostra els taburets com a reserva, i la resta en fase de traducció de blancs. 2014-11-17 22.54.54.

A la imatge següent es pot veure el retrat complet, amb la capa de traducció general amb blanc de zinc i groc de ferro.

Amb algunes zones que s'han deixat en reserva com ara el cabell del personatge retratat, els tamborets, els objectes de sobre dels tamborets els pinzells, brotxes i un pot.



18- Fotografia del retrat durant la fase de capa de llum per al rostre i les mans. 2014-11-23 21.55.31.

A la imatge 19 es pot veure com s'han dibuixat de nou els contorns als ulls, al nas i a la boca amb color terra de Siena 60%, mesclat amb gris (blanc de zinc 20% i negre 20%) en algunes zones com a les vores als ulls i comissures dels llavis;

També s'han apujat els punts de llum a la cara i a les mans, amb la mescla de blanc de zinc 85% i una mica de groc de ferro 15%, mescla diluïda amb tremp d'ou.

També en el cas del rostre i les mans, s'han pintat les zones a l'ombra amb vermelló diluït amb mèdiu, tremp a l'ou amb oli de llinassa, així es mostren els darrers passos per als detalls de les mans a les dues imatges següents 20 i 21.



19- Detall del rostre, punts de llum, contorns del dibuix i zones a l'ombra. 2014-11-28 04.31.31.



20- Detall de la imatge que mostra la mà dreta del personatge, amb zones a l'ombra i punts de llum.



21- Detall de la imatge que mostra la mà esquerra del personatge, amb zones a l'ombra i punts de llum.



22- Detall del retrat amb punts de llum pel cabell.
2014-11-28 04.31.31

Per al cabell s'han apujat els punts de llum amb la mateixa mescla blanc de zinc 85% i groc de ferro 15%. Aparentment aquest pas sembla una regressió a un estadi anterior, ja que s'havia començat a aplicar el color per a l'àrea del cabell.

Hauria estat més convenient haver mesclat el to base dels cabells amb la barreja de blanc de zinc i groc de ferro, per tal d'esmoreir la intervenció de les llums a sobre de la capa de color.

Ja que s'han realitzat correccions per a tot el dibuix i també per a l'àrea dels cabells, no s'havia arribat a un grau satisfactori amb el dibuix dels cabells.

També s'apliquen els punts de llum al cabell sense mesclar la pintura blanca amb el to base, perquè les altres zones del quadre estan a una altra fase, que és durant la traducció general, el to base a la resta del quadre no estava tan saturat.

Seria convenient que el creixement de les diferents parts foren totes alhora, de manera que quan es vulgui, es pugui decidir quina zona determinada se satura de color respecte de les altres.



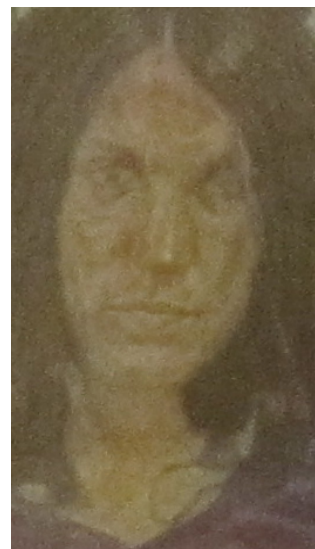
23- Fotografia del retrat durant la fase de recomposició del dibuix del rostre, mans i punts de llum. 2014-12-06 07.20.38

Durant les tutories al taller el Dr. Trias, R. Aconsella pintar les cabelleres *cabell per cabell*, amb un pinzell molt fi per a detalls, així no queda fragmentada per les diferents taques de color que componen la cabellera. També es poden aplicar efectes de brillantor als cabells *cabell per cabell*. Aquesta manera de pintar les cabelleres, els hi atorga entitat pròpia.

També s'han pujat punts de llum amb blanc de zinc 85% i groc de ferro 15%, mescla diluïda amb tremp d'ou, aplicada per a arrugues del vestit i també per a les cames.

En la imatge 24 es pot veure com s'ha aplicat una veladura càlida marró per al rostre. També a les següents imatges, es mostra la mateixa fase de color per a les mans.

Aquesta veladura càlida de color marró, conté una mescla de terra de Siena torrada 25%, terra d'ombra torrada 25% i groc de ferro 50%. Aquesta s'aplica molt diluïda amb oli de llinassa per al rostre i les mans.



24- Detall del rostre amb una veladura càlida marronosa.



25- Detall de la imatge que mostra la mà dreta del personatge, amb una vela dura càlida marronosa.



26- Detall de la imatge que mostra la mà esquerra del personatge, amb una veladura càlida de color marró.



27- Detall del retrat amb punts de llum per a les cames, el sofà i el fons; el cabell, el vestit i els botins estan en fase de color.
2014-11-28 04.31.31

Pel cabell s'ha aplicat una mescla de terra de Siena torrada 25%, terra d'ombra torrada 25%, laca de *garanza* 25% i groc de ferro 25%, mescla diluïda amb tremp a l'ou i oli de llinassa.

Per al vestit s'ha aplicat una capa homogènia de violat molt diluïda amb oli de llinassa. Per als botins s'ha aplicat una capa de color marró amb una mescla de terra d'ombra torrada 25%, terra de Siena 25% i groc de ferro 50%, mescla diluïda amb oli de llinassa.

S'han pujat punts de llum per a les cames amb la mescla de blanc de zinc 85% i una mica de groc de ferro 15% diluït amb tremp a l'ou. També s'han apujat les llums per a les arrugues del sofà i al fons a la paret darrera d'aquest.

S'han pintat les ombres de sota del sofà i de sota del tamboret amb gris fosc molt diluït amb tremp d'ou i oli de llinassa, amb una mescla de blanc de zinc 40% i negre 60%.

A la imatge 28 es pot veure el resultat de la imatge general, després de pujar els punts de llum a les arrugues del vestit i a les cames. Posteriorment s'ha aplicat una veladura càlida marró per al rostre i per a les mans. Al cabell s'ha aplicat una capa de to base.

Per al vestit s'ha aplicat una capa homogènia de violat molt diluïda.

Finalment s'han pintat les ombres de sota del sofà i de sota del tamboret.



28- Fotografia del retrat en la capa de to base càlid per al rostre i les mans. 2014-12-12

A la imatge següent es mostra un detall del retrat, en el que s'han pujat els punts de llum del rostre, del cabell i del vestit amb la mescla de blanc de zinc 85% amb una mica de groc de ferro 15%, mescla diluïda amb tremp d'ou i oli de llinassa. Per algunes línies fosques al cabell s'ha emprat una mescla de terra d'ombra torrada 40% amb laca de *garança* 60%, mescla diluïda amb oli de llinassa.



29- Detall del retrat en l'estadi de punts de llum en el rostre, cabell i vestit. 2014-12-24 17.49.49.



S'han velat algunes zones a l'ombra que es pretén escalfar al rostre, al coll i a les mans com es mostra a les imatges 30, 31 i 32; amb vermelló diluït amb tremp a l'ou i oli de llinassa. Algunes de les línies de contorn i zones fosques a les mans amb vermelló 60% mesclat amb vermell escarlata 40%.

30- Detall del rostre amb vermelló per a les zones que es volen calentar.



31- Detall de la imatge que mostra la mà dreta del personatge, amb les línies de contorn i zones fosques amb vermelló mesclat amb vermell escarlata.



32- Detall de la imatge que mostra la mà esquerra del personatge, amb les línies de contorn i zones fosques amb vermelló mesclat amb vermell escarlata.



En les següents imatges 33, 34 i 35 es pot veure com s'han pujat els punts de llum a les carnacions del rostre i les mans del personatge retratat. Mitjançant una capa amb la mescla de blanc de zinc 85% amb una mica de groc de ferro 15%, mescla diluïda amb mèdium, oli de llinassa i vernís d'amar, també es pot afegir una mica de tremp a l'ou, però mirant de no excedir-se amb l'acció de cobertura de la mescla.

Després un cop sec s'han pujat els punts de llum amb la mateixa mescla, afegint més quantitat de tremp d'ou al mèdium.

33- Detall del rostre amb traducció a blancs i punts de llum



34- Detall de la imatge que mostra la mà dreta del personatge amb traducció a blancs i punts de llum.



35- Detall de la imatge que mostra la mà esquerra del personatge amb traducció a blancs i punts de llum.

També s'aplica una veladura de vermelló diluïda amb tremp d'ou i oli de llinassa per a escalfar els llavis, l'ombra de sota del nas i l'ombra del coll. Així es mostra al detall de la imatge 36.

Amb terra d'ombra torrada 70% i una mica de negre 30%, mescla molt diluïda amb oli de llinassa i vernís d'amar, s'han marcat els punts foscos al pèl de les celles, a les pestanyes, als forats del nas i a la boca.



36- Detall del rostre amb una veladura de vermelló per a escalfar els llavis, l'ombra de sota del nas i l'ombra del coll.



En el cas de les ombres de les arrugues del sofà, com es pot veure a la imatge 37, s'han pintat amb una mescla de terra d'ombra torrada 40% i groc de ferro 60%, mescla diluïda amb oli de llinassa i vernís de d'amar. Aplicant-se en forma de veladures.

37 - Detall de la imatge que mostra les ombres de les arrugues del sofà

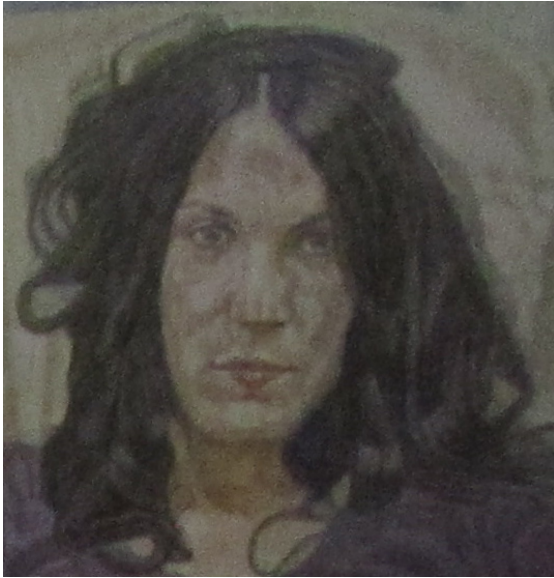
A la imatge 38 es pot veure la imatge resultant del retrat complet, després d'aplicar-hi els punts de llum per al rostre, per a les mans, per al cabell i pel vestit.

S'han pintat algunes línies fosques al cabell, a les zones a l'ombra del rostre, al coll i a les mans.

També s'ha pintat l'ombra de sota del nas i l'ombra del coll, punts foscos al pèl de les celles, a les pestanyes, als forats del nas, a la boca i també a les ombres de les arrugues del sofà.



38-- Fotografia del retrat amb punts de llum i traducció general per al rostre i les mans. A més a més també per a zones fosques, per a ombres del rostre i del sofà. 2015-01-02, 19.12.06.



En aquesta imatge es mostra una capa de color pel cabell, està formada per la mescla de terra d'ombra torrada 80% i una mica de negre 20%, mescla diluïda amb oli de llinassa i vernís d'amar. Els llavis també s'enfosqueixen una mica amb gris fosc ben diluït amb la mescla de blanc de zinc 40% i negre 60%, mescla ben diluïda amb oli i vernís d'amar.

Per al vestit de la noia, s'ha aplicat una capa d'una mescla que conté de violat *Pizarro* diluït amb oli de llinassa i vernís d'amar.

39- Detall de fase de color per al cabell amb terra d'ombra torrada i una mica de negre.

Per a les cames s'ha aplicat una capa de blau ceruli diluït amb oli de llinassa i vernís d'amar. Si no es vol canviar la tonalitat blavosa transparent d'aquest pigment, no es deu mesclar amb Tremp a l'ou. Tot i això s'ha de tenir en compte que el mèdiu de trementina amb goma d'amar o bé l'oli de llinassa, també fan que el color groguegi i mostri un aspecte de blau verdós.



40- Detall de fase de color per al vestit.



41- Detall de fase de color per a les cames.

A la següent imatge es pot veure una fase més avançada del retrat complet, a on s'ha aplicat una capa de color pel cabell, pel vestit i per a les cames.

Fins aquí es mostra el procés del tercer exercici de la present tesi.



42- Fotografia del retrat en la fase de color per al cabell, el vestit i les cames.
2015-01-19 19.06.25

A la següent imatge es pot observar un dibuix per a les fugues de les rajoles del terra i també pels contorns dels objectes per a la meitat inferior del retrat. El dibuix està fet amb carbonet a sobre de paper de ceba.



43- Imatge del dibuix del terra pel retrat.

Donat que en realitzar el dibuix inicial abans del procés de la grisalla, aquest es va desenvolupar mitjançant l'ús d'una retícula proporcional i amb el trasllat del sistema de punts de la fotografia o imatge referent a la tela que mesura 162 x 130 cm. En aquesta fase del dibuix, no es varen corregir les aberracions que proporciona l'òptica de la fotografia.

A propòsit de les correccions de dibuix que tenen lloc després de l'elaboració d'un esbós, el professor Mestres Cabanes, J. Fa esment de la importància de l'aplicació de *l'angle mestre de l'escenografia*, que rau en la necessitat d'una correcta perspectiva, aquesta és aplicable per a les altres arts plàstiques, entre elles la pintura de cavallet i per a l'escenografia en general. (Bravo, I. Mañà, J. Montanyés, J. Parcerisas, P. Vélez, P. P.213)

Durant les correccions d'un esbós per a una escena d'una cambra reial, femenina egípcia, pel professor Mestres Cabanes l'angle mestre de l'escenografia està basat en dos descobriments, per una banda el del pintor florentí *Leonardo da Vinci*, *el Mètode del Cristall* i per l'altra el descobriment de *Gaspar Monge*, que va comprovar que el mètode del cristall, no fou altra cosa que una senzilla *projecció cònica*.

Per al professor Mestres Cabanes, es pot considerar a *Gaspar Monge* com al realitzador i instaurador de la moderna perspectiva cònica. Mitjançant aquesta es poden trobar en un pla geomètric tots els punts necessaris per a desenvolupar una perspectiva. La posició de l'espectador o la separació respecte del quadre, fou la mateixa descrita per en *Leonardo da Vinci* al *Mètode del Cristall*, però que en el cas de *Gaspar Monge* va ser determinada en geomètric i d'aquesta manera es podien resoldre els plans en posició obliqua, trobant també *el punt de fugues*, *el punt de guies*, i *la bisectriu*, per tal de resoldre el problema en el procés de rectificació d'un esbós. (Bravo, I. Mañà, J. Montanyés, J. Parcerisas, P. Vélez, P. P.212)

Amb el *Mètode del cristall* es realitza la plantació geomètrica en posició paral·lela d'un quadre i el desenvolupament de la perspectiva paral·lela per mitjà del *punt principal de distància*.

Per al retrat en curs les correccions en perspectiva, han consistit a dividir l'ample del quadre en el nombre de rajoles, tota la filera que hi ha en un primer pla, paral·leles a l'espectador i prolongar les seves línies fins a un punt que es troba en la línia d'horitzó.

Els punts en concurs en el desenvolupament d'aquesta perspectiva, quedaven tots fora del quadre. És aconsellable realitzar les correccions del dibuix sempre a part, si es pot en un esbós de dimensions proporcionals.

A *La Verge dels Consellers* de Lluís Dalmau, obra realitzada amb la tècnica a l'oli, que actualment s'exposa al MNAC i és referent del gòtic tardà català, s'hi han realitzat tècniques de microanàlisi per als colors més representatius, segons s'explica en un article publicat en línia: "*Una nova tècnica per a una obra singular*"⁶. En el procés de les capes i mescla de colors l'obra es posa en relació amb la pintura flamenca de *Jan van Eyck*.

Segons s'explica en aquest article el contracte del retaule de l'obra encarregada pel consistori barcelonès al pintor valencià *Lluís Dalmau* en el 1443, fou descobert per l'arxiver de l'Ajuntament de Barcelona Josep Puiggarí, publicat al 1870⁷.

En el contracte s'adjuntava un dibuix del retaule fet per *Lluís Dalmau*, de manera que els que realitzaven l'encàrrec s'asseguraven un detallat i minuciós dibuix de l'estructura, així com de l'execució de la perspectiva amb la qual es representa el terra de l'església, es considerarà llavors la importància dels passos previs en esbossos preparatoris per a la consecució de l'obra final. D'aquesta manera se n'asseguraven la qualitat de l'obra en la relació contractual.

No només això, que també es tractaven els materials, els pigments i el tipus de daurat que s'empraria, és a dir la qualitat d'aquest. També el tipus de marc i el tipus de fusta que havia d'ésser de roure de Flandes.

Si es pensa amb els dibuixos minuciosos que elaborava *Jan van Eyck*, del qual dirà *Carel Van Mander* a la seva obra *Schilderboeck*, elogiant les capacitats de l'artista el qual posseïa un talent natural pel dibuix, es comprendrà fins a quin punt era important el projecte del dibuix per a elaborar una pintura per capes determinants. (*Mander, Carel van*. P.P.3-4)

6- Salvadó, N. Butí, S. Ruiz Quesada, F. Emerich, H. Pradell, T. [en línia]: *Mare de Déu dels Consellers*, de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular.

7- Ibíd.



44- Jan Van Eyck, *Santa Bárbara*, 1437.

20.1 ESTRUCTURA DE L'OBRA.

La preparació de l'obra està elaborada amb sulfat de calci hidratat i lligat amb cola animal. Encara que en l'obra de *Van Eyck* i la pintura flamenca en general, estan realitzades amb preparació de *carbonat de calci*, presenta una capa més dura que el *sulfat de calci*, aquest presenta una superfície més porosa i que és més absorbent.

En la tradició catalana i la Italiana la preparació de les superfícies dels panells de fusta es realitza amb una seqüència de capes de guix, amb tremp de cola. (Salvadó, N. *Et al.* 2008. p.48)

Per sobre de la preparació hi ha una capa d'emprimació impermeable a on el mitjà aglutinant és un oli secant, la seva funció seria la d'evitar l'absorció de les capes de color en un fons porós com és el fons de guix.

El mitjà aglutinant emprat en les capes cromàtiques és l'oli secant i això representa una innovació important respecte de la tradició gòtica catalana que sol emprar el tremp a l'ou. (Salvadó, N. *Et al.* 2008. p.50)

Mitjançant una mostra de color vermell d'un detall de la representació de Santa Eulàlia, de *La Verge dels consellers* i per proves de *microscòpia electrònica*, identifica la secció o tall transversal, i presenta un esquema de les diverses capes.

Hi ha un esquema de les diverses capes que presenta la següent distribució: *La primera* capa composta de vernís i brutícia superficial. *La segona* capa cromàtica a on el pigment vermell és una laca d'origen animal, mesclada amb blanc de plom. *La tercera* capa cromàtica a on els pigments són el vermell cinabri (sulfur de mercuri) i el vermell mini (tetraòxid de plom o plom vermell) mesclats amb blanc de plom. *La quarta i la cinquena* capa de color blanc, a on predomina el blanc de plom cerussita (*carbonat de Plom*) i també hidrocerussita. *Una sisena* capa d'impermeabilització i *una setena* capa de preparació de guix. (Salvadó, N. *Et al.* 2008. p.50)

Segons aquest esquema es pot observar com per a les capes superficials, s'ha reservat la laca vermella d'origen animal, amb la qual s'ha cobert els pigments vermells cinabri i mini

21 INTENSIFICACIÓ DEL COLOR EN LA PINTURA BIZANTINA DE RAMON TRIAS

21.1 ESTRUCTURA DE LES CAPES

Per al desenvolupament del color en la pintura bizantina del Dr. Ramon Trias, el mètode que s'emptra per a intensificar el to base en una forma donada o bé en un objecte representat, es realitza en el transcurs del temps per acumulació de capes. Decidint amb anterioritat el to que tindran les diverses zones comparativament amb el referent, la qual és la icona que es representa. Es decideixen els colors per àrees.

En l'exemple del procés pictòric, estrictament tradicional, de la icona grega bizantina *Agios Giorgos Cefaloforos*, el Dr. Trias, R. Desenvolupa les parts del sistema pictòric, a la bizantina. Aquest es genera per intensificació dels diversos tons base i també per l'articulació amb capes de llum.

Segons escriu el professor Ramon Trias el to global s'aconsegueix per l'addició successiva de capes de llum i de capes de color. Normalment cada àrea de color definit es compon de tres llums anomenades *fortisma* o *fota* en grec damunt d'una base de color, anomenada *proplasmós*, una intensificació en fosc, anomenada *grapsimata*, aquesta feta amb pintura molt diluïda i una intensificació de les llums emprant blanc pur, capa que s'anomena *psimicià*.

Les capes de llums tenen una característica a mesura que s'augmenta el nombre de capes de llum, disminueix l'àrea d'aplicació d'aquestes, d'aquesta manera el relleu i la densitat pictòrica augmenta a les zones de màxima intensitat lumínica. (Trias, R. 2014, p.55)

21.2 INTENSIFICACIÓ DEL COLOR.

La intensificació del color en capes superposades per a una àrea determinada, consisteix a variar en un grau mínim el to base inicial. Aquesta variació es produeix per un *augment* d'una porció de la mescla, d'un color que forma part de la mescla de colors del to base. Una altra manera de variar la mescla és per *addició* d'un altre color que no està en la mescla de colors del to base, o bé per *saturació* del to base.

Si per exemple en el cas de la punta de la llança, de la part fosca de la vestidura del Sant Jordi i del celatge del Crist, està pintat amb una mescla de blau ultramar fosc 2/3 i terra d'ombra natural 1/3, tot parlant de l'esmentada icona *Agios Giorgos Cefaloforos*; com que s'intensifica variant les concentracions de la mescla del to base inicial, en aquest cas s'emptra el mateix to inicial, però incrementant-li la proporció de terra d'ombra natural. (Trías, R. 2014, p.56)

És sens dubte imprescindible, perquè aquestes petites diferències produeixin un efecte en la totalitat de l'obra, que el suport a on es treballa i fins i tot a l'estructura del dibuix a on se superposen les capes de color, no han de presentar cap tipus d'irregularitat, el dibuix haurà de realitzar-se el més nítid i amb l'ordre més gran possibles. Perquè només així les petites diferències es fan notables per al resultat final de l'obra.

21.3 INTENSIFICACIÓ DE ZONES CLARES AMB CÀLID (PER VARIACIÓ DE PROPORCIONS O PER ADDICIÓ D'UN ALTRE COLOR)

En un altre exemple d'intensificació del color, si a part de variar les concentracions de la capa de to base o *proplasmos*, s'afegeix una petita quantitat d'un altre color.

És el cas de l'àrea clara de la vestidura, la llança i la vestimenta del Crist, a on per a intensificar el to base s'emptra el mateix color però incrementant la proporció de terra roja i amb l'addició d'una mica de vermelló (Trías, R. 2014, p.56)

Essent la mescla de to base de l'àrea clara de la vestidura de Sant Jordi, ocre groc i terra roja, l'addició d'una porció vermelló és una intensificació en càlid.

21.4 INTENSIFICACIÓ DE ZONES CLARES AMB FOSC (PER VARIACIÓ DE PROPORCIONS.)

En el cas del to mitjà de la vestidura de Sant Jordi, que té la mescla d'ocre groc i terra d'ombra natural, aquesta mescla s'intensifica amb fosc, només augmentant la quantitat de terra d'ombra natural a la mescla.

És el cas de la punta de la llança, la part fosca de la vestidura de Sant Jordi i el celatge del Crist a on per intensificar, s'emptra el mateix to inicial però incrementant-li la proporció de terra d'ombra natural. (Trias, R. 2014, p.56)

21.5 INTENSIFICACIÓ DE LES OMRES (PER SATURACIÓ.)

Per a la intensificació de les ombres s'emptra el mateix to inicial però augmentant la saturació en algunes zones les zones fosques per aquella forma donada o objecte representat.

És el cas de la *grapsimata* de la capa del sant Jordi, a on el to base és terra roja, amb pintura molt fluida, la intensificació es realitza amb la mateixa terra roja per anar modelant les ombres, però fent una pintura més saturada de pigment per a plecs i contorns. Es modelen les ombres suaument i s'assoleix la intensitat desitjada. (Trias, R. 2014, p.57.)

21.6 INTENSIFICACIÓ DE LES LLUMS.

Per a la *primera llum* de les tres que s'apliquen a sobre de l'àrea il·luminada, s'empra el to base o *proplasmos*, barrejat amb blanc de titani i ocre groc. Augmentant la quantitat de blanc i ocre, en les capes de llum successives i restringint l'àrea que ocupen a mesura que s'aplica una nova capa de llum.

Per aquest cas es té l'exemple de la primera llum de la capa del Sant Jordi, la qual ha estat realitzada amb una barreja de vermelló 4/6, blanc de titani 1/6 i ocre groc 1/6 ⁷. (Trias, R. 2014, p.57.) A l'àrea de la capa de Sant Jordi el to base és el vermelló, que en proporció amb el blanc de titani i l'ocre groc, disminueix en la segona i la tercera llum.

7- Es pot veure a la imatge 12 de la tesi *Icona i realitat. El cartró com element essencial a la pintura per capes*.

Les conclusions generals es basen en conceptes de l'escola formalista, que *Jesús Sus Montañés*, proposa en la seva obra teòrica. Aquesta es basa en l'**epistemologia genètica** que s'ocupa de discernir la relació entre el **coneixement evolutiu històric** i l'**individual**, i en conseqüència la teoria dels estadis de *Jean Piaget* en les etapes que travessen les persones des de la infància fins a l'edat adulta, una evolució de l'aprenentatge individual i una evolució de l'aprenentatge de l'espècie, una **ontogènia** i una **filogènia**, respectivament comparades. Tot i que no es donen en etapes exactes, sí que s'observa un cert ordre en el procés individual, però en canvi es donen involucions les etapes històriques. Des d'aquesta tesi sobre el procés pictòric en l'obra personal a on les referències objectives que s'analitzen són el procés pictòric de la mateixa obra.

22.1 CONCEPTES DE L'ESCOLA FORMALISTA

Segons les reflexions filosòfiques i les anàlisis que es troben a l'obra de *Sus Montañés, J.* Els conceptes de *figuratiu* i *abstracte* crearien confusió a l'hora d'analitzar el nivell d'evolució de les capacitats representatives, manifestades en la realització d'una pintura. Així també parla de l'error que suposa el fet d'haver confós o haver substituït el terme **abstracció** amb el de **simbolització** segons comenta es veu que *W. Worringer* a la seva tesi, tan influent *Abstracció i empatia*, confon el terme abstracció amb el terme simbolització.

Ara resulta en la reflexió filosòfica que emmarca la ciència de l'evolució perceptiva, la **figuració** i l'**abstracció** són el mateix, i ho són també en la realitat del pintor de fer pintura. (*Jesús Sus Montañés*, 2003, p. 121)

Així doncs si s'observa en el detall de la imatge d'un retrat doble realitzat el 2007, es pot observar com s'ha pintat el terra i la cadira a on s'asseu el personatge de l'escena, el qual ha estat pintat seguint esquemes d'entonació que es guarden en la memòria i s'apliquen d'una manera molt racional



1- Detall de la meitat d'un retrat doble. 2007.

sense tenir en compte els aspectes concrets de l'observació directa de fenòmens visuals de l'experiència contingent, sinó que després d'haver vist un nombre determinat de cadires o d'un terra en perspectiva paral·lela, s'aplica una entonació que s'anomena en termes de l'escola formalista entonació *a priori*.

El pintor té a la seva memòria escenes compatibles amb les quals ara representa, no és per tant una pintura aliena a la percepció, però s'imposen unes relacions tonals molt racionals, allò que la lògica recorda d'allò que va veure. (*Jesús Sus Montañés*, 2003, p.76)



2- Detall de la meitat d'un retrat. 2007.

En aquest detall de la imatge d'un altre retrat realitzat durant el mateix període datat l'any 2007, es pot observar que s'ha treballat amb els mateixos criteris a l'hora de pintar el terra. De tots maneres, en el cas de la cadira o l'ampolla de cervesa de la taula, s'observa que l'entonació de la mateixa guarda ja no una estreta relació amb la memòria acumulada del pintor, sinó que tenen un cert caràcter propi.

Així com les mans del personatge o bé el rostre que revelen un caràcter propi del personatge, ja que aquestes parts de l'obra varen ésser copiades d'una fotografia.

L'espai compositiu: Aquest concepte contempla el quadre de la pintura o dibuix, la seva organització estructural, o sigui com es componen com s'organitzen i proporcionen els colors i les formes en el suport. Així començarem a comprendre la representació en la pintura com una qüestió abstracta. (*Sus Montañés*, J. 2003.p.41).

Aquestes parts copiades d'una fotografia que es mostren en la imatge 2, també varen ésser pintades mitjançant l'ús d'un retroprojector, però apareixen aïllades del seu entorn. La composició general de tota l'escena respon a un muntatge per parts que es copien d'una fotografia i parts que no responen sinó a un ús molt racionalista de com pintar-les.

També s'observa en el cas del fons del personatge un dibuix **geomètric** ¹, que cerca simetries amb la "voluntat d'emfatitzar la bellesa del personatge" del retrat. És a dir fruit de la manca d'observació i d'anàlisi que tenen lloc en l'observació directa que es dona en el fenomen natural en l'acte de mirar, es maculen les relacions que tenen els objectes entre ells i amb l'entorn, tal com se'ns mostren en la percepció de la visió humana.

Segons els raonaments de l'escola formalista, aquests fets maculen la manca de capacitats en l'ús d'instruments com la perspectiva aplicada i la manca de capacitat per a representar el comportament de la llum en una escena general captada per la visió, i aquest fet representa un estadi determinat en l'evolució de les capacitats representatives. Això es demostra perquè la ubicació dels objectes en l'espai no responen a l'ús racional de la perspectiva. De fet la cadira sembla que està vista des d'un punt de vista per sobre del punt de vista al qual respon el dibuix del terra. És exactament el que passa al detall de la imatge anterior.

L'entonació: Es pot *modelar* en pintar una figura de manera convincent perquè aquesta figura de manera convenient doni la il·lusió d'ésser arrodonida, que tingui el pes, situació en l'espai i proporció real d'aquesta figura però com resulta que aquesta figura està junt amb d'altres, he de representar els seus tons i colors, no només per a les funcions descrites, a més aquests tons hauran d'estar en relació harmònica amb els altres tons de les altres figures, o sigui no hi ha prou amb què jo vegi la figura i la modeli bé com si es tractés d'una escultura, és necessari a més que es moduli amb uns tons que relacioni els altres tons entre si. (*Sus Montañés, J. 2003.p.67*).



3- Fotografia del retrat de l'exercici III en una fase més avançada de la grisalla. Amb masses d'aire representades. 2011.

L'entonació entre els diversos tons de l'obra, ja no per a un objecte determinat el qual es representa, sinó per a totes les parts de l'obra pictòrica, poden determinar-se mitjançant una grisalla, tal com es mostra a la imatge 3.

1. *Sus Montañés, J.* Observa la voluntat d'emprar elements geomètrics complexos i proporcions harmonioses en la seva relació de les parts amb el tot, consisteix en el fet d'ocultar enlluernant, però amb llum indirecta o poca llum emergirà l'ideal estable i durador. (*Jesús Sus Montañés, 2003, p.119*)

Amb aquesta es modulen el nivell de lluminositat en cada part de l'obra no per a una forma donada, sinó per a tot el conjunt, i consisteix a pintar l'escena amb una escala de grisos.

Entonar suposa en pintura, prendre la relació que hi ha entre els diversos grisos del fet observat, la relació no se la dóna la natura, sinó que el fet de veure del pintor, servirà per a donar la il·lusió que aquests grisos explicaran la posició espacial dels infinits plans que representen les coses. (*Sus Montañés, J. 2003.p.67*).



4- Fotografia del retrat en la fase de color, aquest aplicat amb veladures homogènies a sobre de la grisalla. 2011.

En aplicar posteriorment el color en grans àrees de superfície, es podria dir que es fa ús del fet pintoresc, ja que les capes de to base mitjançant capes de color homogènies que es van superposant i s'acolorix l'escala de grisos.

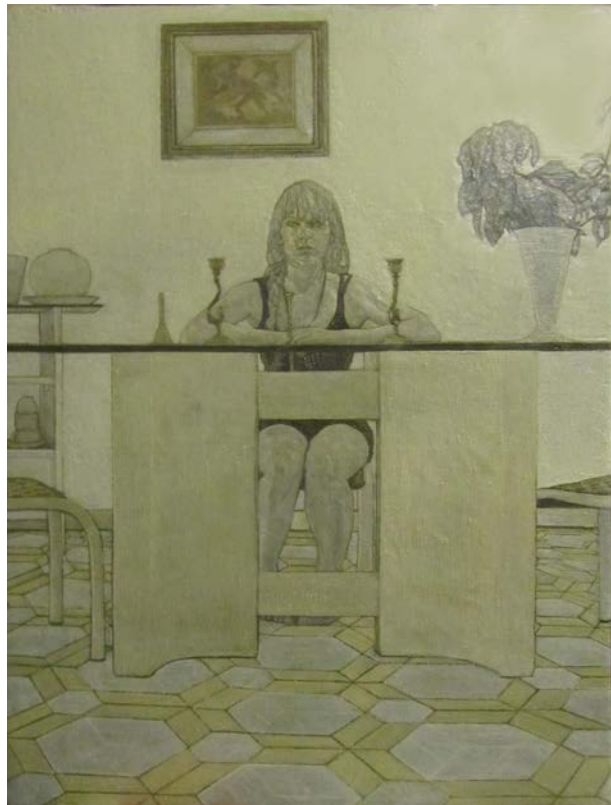
Encara que la grisalla defineix la relació tonal, sempre que les veladures que s'apliquen no tinguin un efecte cobrent. El color s'expressa per quatre paràmetres, aquests són la longitud d'ona o tipus de color, la saturació o intensitat de to, la brillantor, i la quantitat de blanc i de negre que conté o la relació de grisos.

Es pot **modelar** quan es pinta una figura de manera convincent perquè aquesta figura de manera convenient doni la il·lusió d'ésser arrodonida, que tingui el pes, situació en l'espai i proporció real d'aquesta figura (*Sus Montañés, J. 2003.p.67*).

La noció de **modelat continu**, encara que des del punt de vista de l'evolució en la capacitat de configurar imatges de caràcter il·lusionista suposa una regressió respecte d'una imatge generada a partir d'una síntesi abstracta de relacions de colors i formes de totes les parts i el conjunt de la imatge, ja que en aquest cas sembla que el fet pictòric se substitueixi pel fet pintoresc -o sigui, al revés segons indica la teoria de les etapes de l'evolució de la percepció- el modelatge continu en la representació del volum durant les capes *d'emplomat i traducció general* (imatge 5), implica el concepte del fet lineal, però tot i les dificultats que comporta superposar capes *d'emplomat* i de *traducció general* a blancs, s'assoleix amb aquesta tècnica una lluminositat capaç d'assumir diverses capes de color

sense que se saturen en excés el color de la imatge pictòrica durant l'aplicació de les fases de color. L'entonació entre colors en aquest tipus de mètode, ve donada per la *sub pintura*.

A part ofereix solució de continuïtat a la forma donada a l'escena sense que les intervencions locals fracturin la forma, facilita no només el reconeixement i la comprensió de la forma d'una manera suau i modulada i també la representació del fet volumètric, ja que amb l'aplicació de les capes de llum, si es va reduint l'àrea total de la capa d'emplomat a mesura que s'apliquen les següents capes, llavors la intensitat lumínica és més elevada en els darrers punts de llum, i més dèbil a les zones fosques, i a més es produeix un degradat lumínic suau que representa el fet volumètric sense que es vegi a ull nu el rastre de les pinzellades de les diverses intervencions pictòriques.



5- Imatge del *Retrat I del Primer exercici*, durant la fase de traducció general després de l'emplomat. 2016.

El fet volumètric: consisteix a dotar d'il·lusió de volum en representar les formes i els colors donant-li un aspecte tridimensional al fet pintat. Expressa com pot comportar-se la forma, les zones clares i fosques i el color, perquè el fet representat a sobre d'un pla amb dues dimensions sembli que en té tres (*Sus Montañés, J.* 2003, p.p.94-95).

Aplicar el color en grans àrees de superfície, mitjançant colors homogenis (el fet pintoresc), des d'aquesta tesi es considera que a la llum dels exercicis realitzats, quan s'empren capes de color homogeni a sobre de capes amb el modelatge continu (les capes d'emplomat), aquest sistema de capes de llum i capes de color ofereix una gran regularitat en les degradacions de la llum, les quals expressen el fet volumètric que es representa. És important que a l'hora de representar la forma en els objectes, aquests conceptes es tinguin clars, els quals es representen en una obra pictòrica oferint la tècnica més apropiada perquè el mateix mitjà tècnic, el qual s'empra (a saber oli resinós o tremp d'ou), s'adapti d'una manera òptima al que ja s'ha aconseguit en una pintura, sense produir imperfeccions ni rastre de pinzellades a l'observació a ull nu, és a dir accidents. En la mirada curta s'ha d'ocultar l'execució o aplicació, és a dir la pinzellada.

A més a més és perfectament compatible amb un repartiment en zones il·luminades i zones a l'ombra en l'escena que es representa, amb un to de color lluminós i saturat al mateix temps.

En l'obra de *Jesús Sus Montañés*, hi ha un esforç per a clarificar conceptes i desmitificar falses creences. Tot i això, respecte a les capacitats representatives del subjecte, durant el procés de configuració d'una pintura per capes amb poca acció de cobertura, s'ha de tenir clara la diferència entre el procés d'aprenentatge i els continguts que es desenvolupen, ja que en l'aprenentatge del procés pictòric s'assumeixen els conceptes des de la praxi, a vegades un per un, segons la disponibilitat de les capacitats del subjecte.

No es tracta d'una disfunció de les funcions psicològiques, o bé d'una involució deliberada, com la que proposa l'autor de l'obra *Reflexions teòriques sobre la pintura del segle XX*, en l'evolució de la capacitat de configurar imatges de caràcter il·lusionista; sinó el procés d'aprenentatge del modelatge continu el qual s'està assimilant o s'està integrant en la totalitat de coneixements.

En aquesta imatge es pot veure la fotografia d'una obra realitzada a partir de l'observació directa amb pastel a sobre de paper, realitzada en diverses sessions.

Aquesta s'ha realitzat en una època prèvia a la imatge que s'ha mostrat anteriorment, exactament a l'edat de 23 anys.



6- Fotografia d'obra realitzada amb pastel a sobre de paper 2003.

Parlant sobre les relacions de color en un paisatge del pintor *Nicolàs de Stäel*, el professor *Sus Montañés, J.* comenta que per veure més les relacions de color utilitza grans taques de color entonades, emprades de forma matèrica més que no pas representar les coses en si mateixes; també s'havia dit que el fet pintoresc evidencia el tema, encara que sigui de la forma per taques i soltes, i per això s'uneix el fet **il·lustratiu** al fet **pintoresc**. (*Sus Montañés, J.* 2003.p.53)

Així en la imatge 6 es pot apreciar que encara persisteix la línia del dibuix pel conjunt de les cassoles, perquè no s'ha realitzat una *síntesi abstracta* del conjunt de l'obra. Aquestes s'han pintat en taques concordants del marró taronja al marró vermellós per tal d'explicar el fet volumètric, a través de la representació de les cassoles. Així l'ús del color per a les cassoles es considera un ús del fet pintoresc i no en relació amb les altres parts i la seva totalitat mitjançant una síntesi abstracta del conjunt, encara que si està entonat per a representar la direcció de la llum.

Pels llençols de darrere de les cassoles, entonades amb el color groc clar fins al color caqui, descriu la direcció de la llum en taques de diversos tons, així també es transcendeix la mateixa forma del dibuix, amb taques de color per a representar les zones il·luminades i les zones a l'ombra dels llençols revelant que el focus de llum està per sobre del bodegó i a l'esquerra, segons el sistema de referència de l'espectador, i que descendeix de dalt a baix.

Però no tota l'obra respon a una síntesi abstracta de taques de color entonades entre si, sinó que l'espai compositiu està dividit en tres grans zones, l'escultura a l'ombra, les cassoles a sobre dels llençols, i el fons. En el cas de les cassoles i els llençols, sí que existeix una relació de colors, ja que les ombres de les cassoles que es projecten a sobre dels llençols, estan entonades amb color caqui i es diferencien de les ombres fredes de color blavós que hi ha en primer terme. Passa el mateix per a l'escultura de la dreta, a on les zones de llum estan entonades amb color caqui, posant-se amb relació amb els colors dels llençols.

El professor *Sus Montañés, J.* Fa una diferència entre els conceptes **pictòric i pintoresc**, consisteix a distingir el fet de pintar una casa amb llum i ombra; a considerar que aquesta no és una casa sinó una taca i una proporció que es relaciona amb altres taques. I aquí es té una clara distinció entre el fet pictòric i el fet pintoresc. (*Sus Montañés, J.* 2003.p.44).

Per a entendre les nocions *Wölfflinianes* del fet **pictòric** i el fet **pintoresc**, i portar-les més lluny, se suggereix que s'entengui el fet pintoresc per un aplicar equivalents gràfics de forma i color sense tenir en compte les mateixes observacions del món visible i repetint fórmules preconcebudes, la facilitat de la pinzellada no evita estereotips. (*Sus Montañés, J.* 2003.p.53)

La visió de conjunt: Veure de conjunt és un estadi més evolucionat en *la Teoria i Ciència de la Percepció*, que veure per parts, fent al·lusió a què no en totes les èpoques s'ha estat capaç de representar una imatge com la del retrat de Felip IV del pintor *Velázquez*, a on els diversos colors, tons i formes, se supediten a la llum general, entra en joc la tridimensionalitat i la relació de les parts amb el tot. (*Jesús Sus Montañés*, 2003, p.124)

Cada petita intervenció seguint un orde de plans, aquesta inscrita en una geometria més simple a la qual es veu supeditada. Segons comenta *Sus Montañés, J.* La relació en l'espai de cada un dels plans, en els quals es descompon el retrat, és el fet complex i evolucionat. Ja que intervé la síntesi estètica a priori amb una simple geometria de taques que conjuguen amb ells. (*Jesús Sus Montañés*, 2003. p.124)

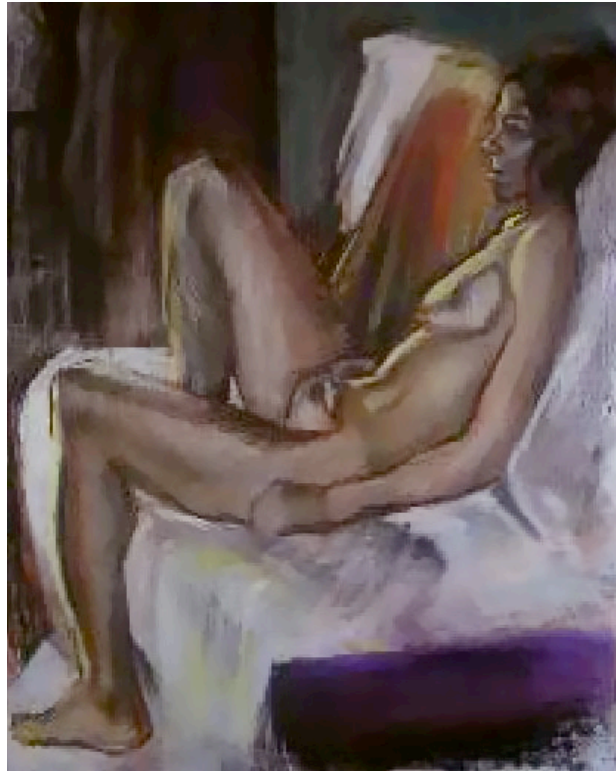
A aquesta definició del retrat de Felip IV del pintor *Diego de Velázquez*, a part potser s'haurà d'afegir que les ombres profundes al rostre apareixen per defecte, i les zones il·luminades en el rostre del personatge, tenen major nombre de capes per així ajustar la juxtaposició d'aquestes, als ritmes de zones empastades i zones velades, aplicant finalment els punts de llum a la zona de màxim grau d'engruiximent. Així doncs, veure de conjunt és un estadi més evolucionat que veure per parts en *la Teoria i Ciència de la Percepció*, segons comenta l'autor *Sus Montañés, J.*



7- Detall del retrat de Felip IV. *Diego de Velázquez*.

22.2 ANÀLISIS D'IMATGES I EVOLUCIÓ EN LES CAPACITATS REPRESENTATIVES.

A la següent imatge, es mostra un retrat realitzat del natural, a on sí que es tenen en compte els aspectes concrets de l'observació directa, realitzat amb pastel a sobre de paper, durant les classes d'apunts del natural a l'*Acadèmia de Sant Lluch*. Es pot observar en aquesta imatge com el caràcter pictòric ha suplantat el caràcter lineal. Ha estat realitzat a l'edat de 23 anys i es pot assumir a l'etapa 6. *Etapas de la proporció de la geometria i de les ombres.*(Jesús Sus Montañés, 2005. p.25)



8- Imatge d'un retrat del natural realitzat amb pastel a sobre de paper l'any 2003.

En aquesta imatge es pot observar una certa proporció de la geometria de l'espai i de les relacions entre la llum, to mitjà, ombra i reflex en l'evolució individual la qual només pot ésser compatible amb persones de 18 anys endavant. (Jesús Sus Montañés, 2005. p.25)

Aquesta etapa, que s'anomena *Etapas de la proporció de la geometria i de les ombres*, és coincident amb l'estil lineal en la seva transició cap a l'estil pictòric, segons comenta Sus Montañés, J. En l'experiència visual encara no es posa en relació les parts amb el tot mitjançant masses de llum i d'ombra, fent referència a la relació dels diversos colors i tons amb la il·luminació general de l'escena que aquí es representa. (Jesús Sus Montañés, 2005. p.25)

A la setena etapa, que s'anomena *pictòrica o de relació de conjunt dels tons i formes*, el professor Sus Montañés, J. Proposa un estadi a on les masses de llum i ombra no serveixen per evidenciar el tema, sinó per ocultar les formes que delimiten els objectes per les relacions de taques entre ells, suposant un pas endavant en la representació de conjunt. (Jesús Sus Montañés, 2005. p.25)

Segons explica Sus Montañés, J. S'observa que les etapes o estadis no es donen de manera exacta però se succeeixen en un determinat ordre i una darrera de l'altra en el procés individual d'aprenentatge, i en canvi es donen *involucions deliberades* en les etapes històriques, en la capacitat de configurar formes en l'espai.

Hom es podria preguntar perquè si un cop s'ha arribat en una etapa a on les capacitats representatives en el desenvolupament individual, assoleixen un cert grau de visió de conjunt, a on l'entonació general de les diverses intervencions de color i tons estan supeditades a la llum general; perquè llavors el mateix autor pot passar a realitzar 4 anys després, retrats a on la composició general de l'obra es manifesta en forma de muntatge d'imatges diferents, com és el cas dels retrats que s'han mostrat anteriorment datats del 2007, els quals responen a esquemes d'entonació que es guarden en la memòria i s'apliquen d'una manera molt racional sense tenir en compte els aspectes concrets de l'observació directa de fenòmens visuals (per exemple en l'entonació del parquet), a on domina un caràcter marcadament lineal (es mostra una imatge a continuació que respon a aquests criteris).

La resposta que emet *Sus Montañés, J.* respecte al procés d'involució en la capacitat de configurar imatges en les **etapes històriques**, consisteix en el fet que el contingut intel·lectual que es vessa en l'obra pictòrica s'ha tornat pueril.

Tanmateix també fa referència a dos aspectes que s'han de tenir en compte pel caràcter evolutiu en les percepcions visuals, la selecció natural i la selecció artificial.

Aquesta última respon evidentment a interessos que res tenen a veure amb l'evolució de les capacitats perceptives de les imatges de caràcter il·lusionista, més aviat respon a motivacions molt diverses com ara voluntat d'ésser original, voler influir, donat que es promociona un tipus d'activitat artística i un altre es reprimeix. (*Jesús Sus Montañés*, 2003, p.125).



9- Imatge d'un retrat doble l'any 2007.

El fet pictòric no és el millor, ni el més òptim, és senzillament una manera de configurar imatges en un estadi posterior a una manera de veure lineal en les investigacions de *H. Wölfflin*. (*Jesús Sus Montañés*, 2003, p.8)

En aquest retrat doble es pot observar una sistematització de l'espai compositiu en línies horitzontals, ens fa pensar que respon a un caràcter marcadament racional o potser fins i tot geomètric, tot i això les parts o les figures hi apareixen aïllades, no hi ha criteris unificadors sinó aïllament de les seves parts.

Segons comenta *Wölfflin, H.* Als seus principis fonamentals, el mitjà de la forma interna (en contraposició a la forma externa, la bellesa particular) pot ésser de caràcter **plàstic** o **lineal** o d'un altre tipus **pictòric** i **imaginari**, pot ésser un pensament de **formes aïllades** o de **caràcter sintètic**, a on la juxtaposició i la coordinació són substituïdes per les relacions de jerarquies, pot ser de **naturalesa geomètrica** o respondre a un **ritme lliure**; hi ha moltes característiques formals i el conjunt de totes elles resulta cada cop l'estil de l'esguard (la representació) d'una època. (*Wölfflin, H.* 1988, p.13)

Segons comenta *Heinrich Wölfflin* parlant de la successió d'estils en una època, dirà que respon a una sèrie de racionalitat psicològica, i per això es diu que es tracta d'una evolució que obeeix a la llei. També comenta que tota forma té un doble aspecte: concerneix tant al mateix creador, com a qui la coneix i la interpreta. (*Wölfflin, H.* 1988, p.13) En el cas de l'anàlisi d'aquestes imatges a través d'una evolució en la capacitat de configurar imatges de caràcter il·lusionista es té una situació privilegiada, ja que l'autor de les obres i qui les comenta és el mateix subjecte, o sigui el que aquí escriu doncs ja s'ha dit que l'objecte d'aquest estudi en la present tesi, és el desenvolupament de la mateixa obra personal.

Doncs per acabar d'aclarir-ho, la imatge del retrat de la noia (imatge 5) mostra un retrat que està pintat després d'un procés de 7 anys d'haver realitzat estudis del natural emprant sistemàticament el mateix format, el qual era en paper de dimensions 100 x 70 cm. A on els objectes i l'escena es mesuren i s'acoten a ull nu, i les proporcions anatòmiques i la ubicació de la figura es mesura mitjançant l'observació del natural, sense instrumental de cap tipus. En canvi el retrat doble està pintat en un període on s'inicia la llicenciatura de Belles Arts, que evidentment comporta un nou entorn social a on es promociona un cert tipus d'activitat artística i un altre es reprimeix.

En el seu estat pictòric, per exemple el sentit de la forma aspira a una particular bellesa pictòrica que no ha existit mai, i al mateix temps la concepció pictòrica comporta una possibilitat de captar el contingut del món que és nova i singular. Hi ha una **bellesa** del fet pictòric i una **veritat** del fet pictòric. (*Wölfflin, H.* 1988, p.13)

Així doncs des de la posició privilegiada de l'autoria de les obres que aquí es mostren, i estant totalment d'acord amb les tesis que proposa *Sus Montañes, J.* Entorn de l'evolució en les capacitats de configurar imatges de caràcter il·lusionista, encara que hi ha 4 anys de diferència en la seva execució, respecte a les imatges de les dues obres anteriorment mostrades (imatges 5 i 6), que des del punt de vista del concepte de visió de conjunt hi ha una tendència cap a representacions més puerils en les capacitats per representar una imatge de caràcter il·lusionista, que tendeix del fet pictòric en el retrat de la noia, al fet lineal en el retrat doble, a on fins i tot es tendeix a representar arquetips simbòlics; cal reflexionar sobre l'experiència vital que suposa per a l'artista pintor, el **procés d'adaptació** a una nova tècnica o bé l'assimilació o aprofundiment de coneixements en un altre àmbit o ciència, en definitiva l'experiència vital en el **procés d'aprenentatge** en la capacitat de configurar imatges de caràcter il·lusionista, mitjançant la regulació i la dosificació dels coneixements.

Quan aquests s'apliquen, tot i que es disposa d'un cert grau de capacitats assolides, seguint un procés evolutiu individual en la capacitat de configurar imatges de caràcter il·lusionista, com que es plantegen reptes nous per a realitzar un exercici concret i aquest té un major grau de complexitat, no es tenen les disponibilitats necessàries perquè aquest es desenvolupi. En aquest punt pren importància els treballs preparatoris de parts de l'obra o també les notes de color, etc.

No només amb un sentit evolucionat **d'entonació general** i amb la capacitat de **visió de conjunt** assolida, per a la realització d'exercicis de poca complexitat compositiva, com ara una figura o bé un objecte i el fons; es pot realitzar una obra a on apareguin 330 cares, de les quals cap sigui similar a una altra, i amb diferents expressions, a on apareguin els pèls dels retratats, de les crineres i de les cues dels cavalls; ubicades totes les figures en un paisatge a on es trobin diferents tipus d'herbes, diverses architectures, fent referència a l'obra dels germans *Jan i Hubertus Van Eyck*, *L'adoració de l'Anyell Místic*. (Mander, Carel van. 1548-1606, p.8)



10- Adoració de l'Anyell Místic. Jan i Hubertus Van Eyck.

Segons el tipus d'exercici diferent que es proposa un subjecte, com un apropament a la realitat virtual en la representació de caràcter il·lusionista, aquesta té unes necessitats

determinades, en funció d'aquestes demandes, segons les necessitats representatives de l'autor es tradueix en un tipus d'imatge que es troba en un estadi de l'evolució en la capacitat de configurar imatges de contingut il·lusionista segons l'evolució perceptiva individual. Però com molt bé assenyala *Jesus Sus Montañés*, el fet pictòric no és el millor ni la manera òptima, ja que depèn de les necessitats concretes.

El subjecte a través de la imatge que genera, dona resposta a les seves necessitats de representació, en aquest aspecte la tècnica que utilitza i la dosificació dels materials que empra i de la manera com ho fa, fan al subjecte responsable com a autor de l'obra que fa servir un mitjà i no un altre amb plena consciència i és capaç de donar resposta d'allò que ha fet i de com ho fa.

Aquesta **autonomia** consisteix en un paradigma diferent amb les etapes de l'evolució en la capacitat de configurar imatges de caràcter il·lusionista i donen sentit a les necessitats de representació de l'autor. Perquè així com bé comenta *J. Sus Montañés*, no es produeixen involucions en la capacitat de configurar imatges de contingut il·lusionista en una evolució individual de les capacitats perceptives, *al contrari* es pot atribuir a un procés d'aprenentatge les incoherències que aquí se senyalen, respecte de les imatges 5 i 6 comparativament comentades anteriorment.

Aquesta autonomia es gestiona mitjançant el procés d'aprenentatge en la dosificació o regulació dels materials, és a dir mitjançant la tècnica i el mètode pictòric en el sistema de capes, dos dels tres pilars de la metodologia d'anàlisi d'aquesta tesi.

És clar que amb l'exemple del quadre de *La ronda Nocturna* de Rembrandt, es té un clar exemple del que suposa la representació de diferents personatges mitjançant un estil pictòric que ha suplantat l'estil lineal d'èpoques anteriors. Però en aquesta obra les dues figures principals, estan pintades amb un nivell de detall que no es troba en les altres, és llavors quan el concepte de la visió de conjunt entra en joc, per a superar la multiplicitat de detalls que es perceben per part de l'autor en l'acte perceptiu, mitjançant una síntesi abstracte amb la sistematització de l'espai compositiu en masses de llum i ombra.



11- *La ronda Nocturna*, de Rembrandt Van Rijn.

Així doncs segons les teories formalistes en l'evolució de les capacitats de configurar imatges de contingut il·lusionista, en algun moment s'ha de superar el principi de tota la **quantitat d'informació** que es pugui aprendre i retenir -percebre-, al principi de **la bona gestió d'informació** que es representa ².

La precarietat en l'aspecte de la quantitat d'informació que es gestiona, suposadament es manifestarà en l'elecció de les composicions, per exemple si s'imagina que es proposa un exercici pictòric a on es vol que apareguin personatges de diverses i peculiars característiques, en un entorn determinat, és obvi que com més personatges apareguin, més informació s'haurà de gestionar. Aquestes dues variables la **bona gestió d'informació** amb la **quantitat d'informació** s'hauran d'ajustar mitjançant un procés d'estudi llarg i rigorós de cada un dels actius en l'escena pictòrica, es possibilitarà la síntesi mitjançant el procés d'aprenentatge.

Si apareixen un nombre de personatges com més elevat sigui, més hores de temps s'invertiran a captar informació sobre ells, per exemple 5 o 6 figures, i que aquestes es disposen a diferents distàncies, segons el punt de vista de l'espectador, serà molt difícil i costós en hores donar a tots cinc (en l'obra pictòrica), mesures determinades i concretes segons l'espai que ocupen, la distància on es troben. Proporcionar-les i acotar-les en l'espai durà moltes hores de feina i esbossos preparatoris.

Si a més a més es vol representar fisiognomies concretes i amb tot luxe de detall per a tots cinc personatges i a més a més els colors no es vol que perdin brillantor ni saturació, doncs s'haurà d'ajustar la quantitat i la bona gestió de la informació que es percep. En les pintures de *Rembrandt* en molts casos es veuen els colors grisos, en contraposició als colors de l'obra pictòrica de *Giovanni Bellini* amb una saturació dels colors intensa.

Els colors a l'obra de Rembrandt com que s'ha substituït el concepte del fet **pintoesc** pel concepte del fet **pictòric**, s'ha perdut intensitat de to en el color de l'obra pictòrica perquè els colors responen a l'ordenament de l'espai compositiu en masses d'aire, les zones de llum i les zones de fosc.



12- El dux Leonardo Loredan. Giovanni Bellini.
1501-1504

2. **Trias Torres, R.** Durant les tutories al taller fa referència en aquest aspecte a la diferència entre l'esguard dels pintors hiperrealistes amb un esguard propi de la percepció humana, en el qual existeix una subordinació de les parts de la composició pictòrica.

No només això sinó que a part, les proporcions anatòmiques a l'obra pictòrica de *Rembrandt Van Rijn* també s'han desproporcionat, tant se val si es representa a una persona amb unes dimensions determinades i unes relacions de proporcions anatòmiques concretes, ja que aquestes apareixeran subordinades a la visió de conjunt, donant lloc a desproporcions de tot tipus, com a l'exemple de l'obra *Betsabé amb la carta de David*.



13- Betsabé amb la carta de David. Rembrandt. 1654.

Entra en joc llavors l'esforç personal, la capacitat de dosificació, la capacitat per donar resposta del que es fa (la responsabilitat), també ésser conseqüent amb el qual s'ha triat per un acte de lliure de determinació (la llibertat), aspectes de la voluntat i les capacitats representatives segons les disponibilitats del subjecte.

Paral·lelament al procés evolutiu individual en la capacitat de configurar imatges de contingut il·lusionista, s'ha estudiat anatomia descriptiva per plans i compartiments amb el Dr. Potau metge forense de l'Hospital Clínic, a les Escoles Universitàries Gimbernat. Per a comprendre com es comporta el cos humà en tota la seva complexitat, anatomia, biomecànica, amplituds de moviment, origen i inserció dels músculs, en definitiva tot el sistema múscul esquelètic del cos humà, i com es comporta entenent la seva funció i moviment en l'espai.

Com molt bé assenyalava el professor *Jesús Sus Montañés*, se sap que *Leonardo* construeix la forma externa entenent de manera més evolucionada la forma i l'estructura interna: això ho demostra els seus innumerables estudis anatòmics, geològics, botànics...a més a més als objectes representats els crea un ordre, o sigui una estructura, un equilibri, un ritme. (J. Sus Montañés. 2003, p.120)

En resum, del caos insubstancial que existeix en la realitat, extrau un ésser estètic versemblant i intel·ligible. Després en sentit rigorós, el que fa és una abstracció. I aquesta imatge extreta del seu estat de consciència està en un punt de l'evolució. Però això passa amb tots els pintors figuratius, perquè en rigor tota representació com varen demostrar

els *gestalistes* és la materialització d'una imatge construïda amb els estímuls externs i un estat de consciència, així doncs tota representació és figurativa i abstracte, això si cada una té un grau d'evolució en la configuració de les imatges.



14- Il·lustració científica ossos del retro peu 2004.

Quedem doncs que de manera molt general, la pintura és el fruit de traslladar al suport les nostres imatges -que en veritat absoluta són esforç particular, resultat únic i estrictament individual- i les nostres imatges són sempre representacions d'alguna cosa. De les coses només en tenim les nostres representacions, no a elles mateixes i dites representacions són el nostre saber, la nostra idea, diria Plató, de les coses. (J. Sus Montañés.2003,p.120)

Aquest aprofundiment en l'estudi de la figura humana, a partir de l'estudi de l'anatomia es desenvolupa durant 3 o 4 anys, inevitablement produeix un desplaçament de la imatge pictòrica, en el procés d'aprenentatge del pintor, a un tipus d'imatges més indicades per a l'anàlisi de les respectives parts del cos humà, ja que la figura humana s'aïlla del seu context, i s'estudien les parts que la componen una a una. Sense aquest coneixement potser es podran representar imatges pictòriques evolucionades, però no es podrà comprendre o representar la figura humana en tota la seva complexitat.

Cal dir que els pintors generalment assumeixen informació, interioritzant els coneixements per a un o diversos objectes d'estudi, amb les limitacions que això comporta per realitzar un tipus d'imatge determinat i segons el nivell de complexitat d'aquesta.

La noció de **modelatge continu**, encara que des del punt de vista de l'evolució en la capacitat de configurar imatges de caràcter il·lusionista suposa una regressió respecte d'una imatge generada a partir d'una síntesi abstracta de relacions de colors i formes de totes les parts i el conjunt de la imatge, ja que el fet pictòric se substitueix pel fet pintoresc- o sigui al revés en la teoria de les etapes de l'evolució de la percepció- el modelatge continu en la representació del volum durant les capes d'emplomat, implica el fet lineal, i aplicar el color en grans àrees de superfície i mitjançant colors homogenis implica el fet pintoresc- des d'aquesta tesi es considera que a la llum dels exercicis realitzats, el modelatge continu ofereix una gran regularitat en les degradacions de la llum del fet volumètric que es representa, i és important que a l'hora de representar la forma en els objectes, aquests conceptes es tinguin clars que es representen en una obra pictòrica.

Aquests ofereixen la tècnica més apropiada perquè el mateix mitjà, la tècnica que s'empra a saber oli resinós o tremp d'ou, s'adapti d'una manera òptima al que ja s'ha aconseguit en una pintura sense produir imperfeccions ni rastre de pinzellades, a l'observació a ull nu en la mirada curta.

És a dir ocultant l'execució o l'aplicació de la pinzellada, i a més a més és perfectament compatible amb un repartiment en zones il·luminades i zones a l'ombra en l'escena que es representa i amb un to de color lluminós i saturat al mateix temps.

Respecte a les capacitats representatives del subjecte, s'ha de clarificar la diferència entre **el procés d'aprenentatge** i els **continguts** o idees, o bé els conceptes que es desenvolupen durant aquest procés, que li atorguen un caràcter d'especificitat al procés pictòric.

23.1 DIBUIX DEL RETRAT I PRIMER EXERCICI

En aquesta imatge es mostra el dibuix amb grafit a sobre de fusta per al Primer retrat del primer exercici.

Se li ha aplicat al suport una retícula d'un cm^2 . Que encara es pot veure. Les aigües que s'han format, són producte de l'aplicació d'una capa de vernís amb goma d'amar, que malauradament s'ha aplicat abans de fixar el dibuix amb un fixador en espirai.



1. Dibuix del Retrat I. Dimarts 11 d' octubre del 2011.

23.2 DIBUIX DEL RETRAT II PRIMER EXERCICI.

En aquesta imatge es mostra el segon retrat del primer exercici, el dibuix està realitzat amb grafit a sobre fusta amb una retícula de les mateixes dimensions que en el retrat anterior.



2. Dibuix del Retrat II. Dissabte 12 de novembre de 2011.

En aquest dibuix es pot veure com s'han realitzat les ombres amb un degradat suau per a les zones il·luminades, intensificant-lo per a les zones a l'ombra del fons i de la noia en primer terme, d'aquesta manera la figura ressalta del seu entorn envoltant més immediat.

23.3 DIBUIX DEL RETRAT III. PRIMER EXERCICI

En aquesta imatge es pot veure el tercer retrat per al primer exercici, amb grafit a sobre de fusta, realitzat amb una retícula amb les mateixes dimensions que els anteriors.

En aquest retrat estan intensificades les ombres del llit que estan en primer terme i les ombres que hi ha entre els objectes.



3. Dibuix del Retrat III. Dilluns 5 de desembre de 2011.

El procés pictòric d'aquest retrat no s'ha desenvolupat en aquesta tesi per manca de disponibilitat material.

23.4 DIBUIX DEL SEGON EXERCICI.

S'ha realitzat el dibuix com es pot veure a la imatge amb grafit a sobre de fusta. A on prèviament s'ha aplicat la preparació i després s'ha dibuixat la retícula per a passar-hi el sistema de punts i línies.

A la imatge fotogràfica també s'hi ha aplicat una retícula que informa del sistema de punts i línies per a realitzar el dibuix. En aquesta imatge es mostra una fase preliminar.



4. Esbós del dibuix del segon exercici.
Dilluns 4 de febrero de 2013.

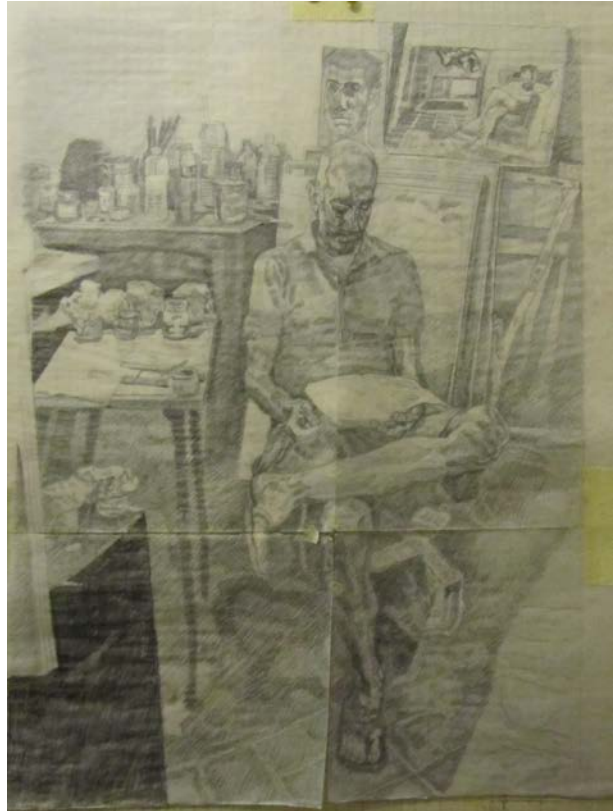
En aquesta imatge es mostra el dibuix del segon exercici en una fase més avançada a on ja s'han disposat la figura i tots els objectes de l'escena, a més a més s'han realitzat els degradats dels respectius volums i s'han representat les masses d'aire envoltants.



5. Dibuix del segon exercici.
Dimarts 24 de septiembre de 2013.

A la següent imatge, es pot veure com s'ha realitzat una calca del dibuix. Aquesta s'ha fet amb grafit a sobre de paper de ceba, el dibuix es compon de quatre trossos, i aquests estan enganxats a sobre del suport de fusta amb xinxetes i cinta de carrosser.

Aquest dibuix servirà per a realitzar la transferència de la imatge, al suport pictòric per tal que es puguin realitzar els dos dibuixos del segon exercici, un per al retrat a l'estadi oli resinós i l'altre per a l'estadi de tremp a l'ou.



6. Dibuix de la calca. 2012-10-20.

23.5 DIBUIX AMB DUES FIGURES.

En aquesta imatge, es mostra un dibuix amb grafit a sobre de paper de paret.

S'han representat les dues figures i tots els objectes de l'escena. També s'han definit algunes ombres, però encara manquen moltes sessions de treball.

Els avenços produïts en aquest dibuix respecte dels anteriors, són que en aquest cas, s'han corregit les aberracions de la fotografia o imatge referent com són les fugues del parquet i de les bigues de fusta.



7. Dibuix amb dues figures. 2014-03-22.

D'aquesta manera es queda el dibuix quasi en estricta perspectiva paral·lela, ja que tampoc s'ha realitzat exhaustivament correccions de perspectiva calculant els punts i línies en joc.

En la següent imatge es mostra el dibuix de les dues figures, després de diverses sessions dedicades a acabar el degradat del volum dels objectes representats, amb zones il·luminades i zones a l'ombra.

Després en les successives sessions, s'han realitzat les masses d'aire amb un degradat més subtil, emprant també la goma d'esborrar afilada amb una fulla d'afaitar.



8. Dibuix amb dues figures. 2014-04-27.

23.6 DIBUIX AMB FIGURA LÀMPADA I CATIFA.

En aquesta imatge es pot observar com s'han passat les línies del dibuix de la imatge referent (un fotomuntatge), a sobre del paper amb una retícula de 2 x 2 cm. El paper té les dimensions de 87,2 x 87,3 cm. També s'han aplicat algunes ombres dels objectes.

Això és un dibuix preparatori, ja que a terra es vol realitzar el dibuix de la catifa en perspectiva amb tot luxe de detall.

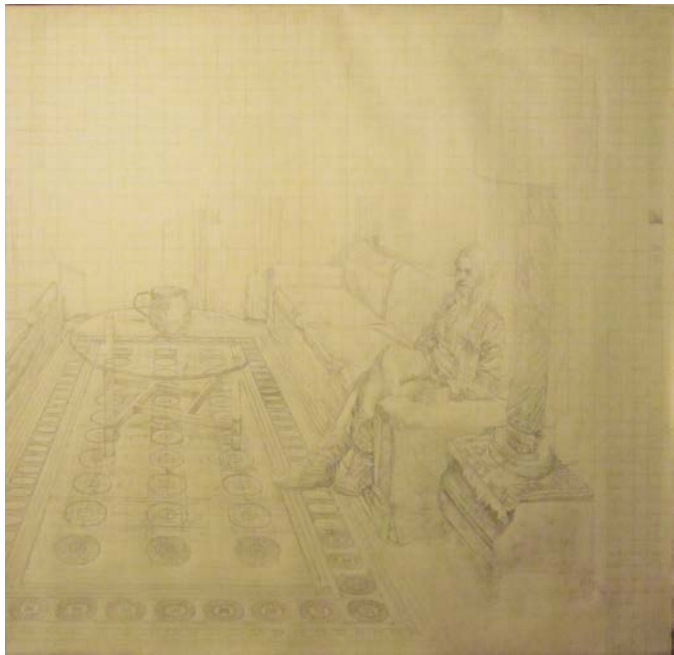
De totes maneres amb aquesta imatge es pot veure quin aspecte tindrà la composició i quins elements apareixeran a l'escena.



9. Dibuix amb figura, làmpada i catifa. Dilluns 23 de febrer del 2015.

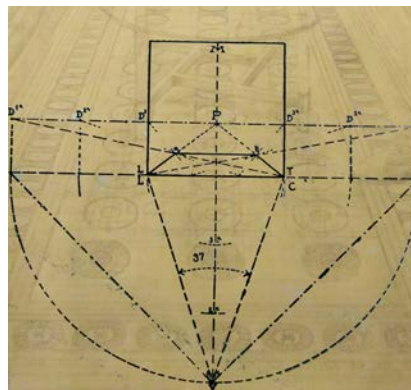
En aquesta imatge, es veu com s'ha elaborat una segona retícula per a dibuixar els detalls de la catifa del terra mitjançant el desenvolupament d'una perspectiva paral·lela com es mostra al detall de la imatge.

Si es divideix l'ample de la catifa, és a dir la línia de terra pel nombre de cel·les que tindrà la retícula en perspectiva. Amb la participació del punt principal de distància que es troba a la línia d'horitzó, per a dibuixar les fugues i amb el punt de guies es dibuixa les línies que passaran pel centre de les cel·les i pels vèrtexs de dos dels angles de cada cel·la.



10. Dibuix amb figura làmpada i catifa. Dilluns 16 de març del 2015.

Mitjançant el desenvolupament d'una perspectiva paral·lela s'ha realitzat el terra de la catifa com es mostra en aquesta imatge.



11. Desenvolupament d'una perspectiva paral·lela. Dilluns 16 de març del 2015.

En aquest dibuix es pot veure com s'ha definit la il·luminació de l'escena, i també s'han representat les masses d'aire envoltants amb el grafit aplicat sense fer força, en forma de degradat.

Posteriorment s'aplica la goma d'esborrar per a aclarir zones seguint la direcció del degradat amb grafit, amb la goma ben afilada.



12. Dibuix amb figura, làmpada i catifa. Dviendres 8 de maig del 2015.

23.7 DIBUIX AMB DUES FIGURES A LA TAULA.

Per aquest dibuix a on encara no s'ha dividit l'espai en masses d'aire o en zones il·luminades i les zones a l'ombra, es pot observar la capa de preparació per a separar el fons de la figura i algunes llums per als objectes com la làmpada. El dibuix està realitzat amb grafit a sobre de fusta amb preparació de cola de conill.



13. Dibuix amb dues figures a la taula. 2016-02-12.

En aquesta imatge es mostra el dibuix en una fase més avançada, a on s'han començat a representar el repartiment de la llum en zones clares i zones fosques, i les masses d'aire envoltant.

Amb un pinzell ben prim s'han marcat els punts de llum amb preparació, tant aviat per a les figures com per a objectes de l'escena.



14. Dibuix amb dues figures a la taula. 2016-04-24.

En aquesta imatge es mostra el dibuix després de representar les masses d'aire envoltants de l'escena, i els punts de llum per a tots els objectes de l'escena, també per als gerros del fons i l'escena representada al quadre de la paret del fons.



15. Dibuix amb capa de vernís d'amar un cop finalitzat. 2016-05-06.

BIBLIOGRAFIA CITADA.

- **Arnheim, Rudolf.** El pensamiento visual. Barcelona. Paidós Iberica S.A. 1998
- **Ball Philip.** La invención del color. Barcelona. De Bolsillo. 2009.
- **Bomford, D. Brown, C. Roy, A.** Rembrandt. Materiales, métodos y procedimientos del arte. Barcelona. Ediciones del Serbal. 1966.
- **Bravo, I. Mañà, J. Montanyés, J. Parcerisas, P. Vélez, P.** : Josep Mestres Cabanes 1898-1990 Pintor i escenògraf. Barcelona. Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona.
- **Cennini, C.** El Libro del Arte. Madrid. Akal. 1988.
- **Codina Rosa.** Textos docents 189. Procediments pictòrics (experimentació amb el material). Barcelona. Edicions Universitat de Barcelona. 2000.
- **Doerner M.** Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona. Reverté, S.A. 1965.
- **Doerner, M.** Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona. Reverté, S.A. 1998.
- **E.H.Gombrich.** La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid. Alianza Editorial, S.A. 1987
- **E.H.Gombrich, J.Hochberg y M. Black.**Arte percepción y realidad. Barcelona.Editorial Paidós. 1998
- **Haak, B.** Rembrandt Dibujos. Barcelona.Editorial Gustavo Gili,S.A. 1980
- **Küppers Harald.** Fundamentos de la teoría de los colores. Barcelona. Gustavo Gili, S.A. 1980.
- **Mayer Ralph.** Materiales y técnicas del Arte. Hermann Blume Ediciones. Madrid. 1985.
- **Worringuer, W.** Abstracció i empatia. Barcelona. Edicions 62. 1987.
- **Schwartz, G.** El libro de Rembrandt. Lunwerg editores. 2006
- **Sobotta, J.** Sobotta. Atlas de anatomía humana. Madrid. Editorial médica Panamericana, S.A 1993.

- **Sureda, J.** *Symma Pictórica., La Fastuosidad de lo Barrocco.* Historia Universal de la Pintura. Editorial Planeta,S.A. 1999.
- **Sus Montañés, J.** : Hacia una filosofía de« lo pictórico» Estudio sobre la evolución de las representaciones visuales. Institución "Fernando el Católico"(C.S.I.C)Zaragoza, 2003.
- **Sus Montañés, J.** : Reflexiones teóricas sobre la pintura del siglo XX. Estudio sobre la mentalidad, la estética i las imágenes en la pintura de la primera mitad del siglo XX: una crítica científica. Editorial aqua. Zaragoza, 2005.
- **Wölfflin, H:** Reflexiones sobre la Historia del arte. Edicions 62 s/a. Barcelona 1988.

BIBLIOGRAFIA EN LÍNIA.

- **Cennino Cennini** [en línea]: El libro del arte
<books.google.es/books?id=F98G6St99roC&pg=PA33&hl=ca&source=gbs_selected_page&cad=2#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 12 deMarç de 2014].
- **J. Dunkerton , M.Spring, R.Billinge, K. Kalinina , R. Morrison,G. Macaro, D. Peggie, A. Roy.** [en línea]: National Gallery Technical Bulletin volume 34 *Titian's Painting Technique before 1540*. London. 2013.
<<https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/vol-34-cat-1-to-7-2013.pdf>> [Consulta: 29 de Febrer de 2016].
- **Lacarra, M.Carmen, Llompart, G. Gutierrez, F. Alcoy, R. Aliaga, J. Silva, P. Morte, C. Ruiz, F.** [en línia]: La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares. Zaragoza, 2007.
<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/75/_ebook.pdf> [Consulta: 18 de Setembre 2014].
- **Sir Charles Lock Eastlake. Materials for a history of oil painting,** 2007. [en línea]: Volumen 1 (Google eBook).
<http://books.google.es/books/about/Materials_for_a_history_of_oil_painting.html?id=oIOEAAAAYAAJ&redir_esc=y> [Consulta: 15 de febrer 2014].
- **Mander, Carel van. [en línia]:** Hathi Trust Digital library. Dutch and Flemish painters; translation from the Schilderboeck, and introduction by Constant Van de Wall. Mander, Carel van, 1548-1606.
<(http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015031569448#view=1up;seq=1)> [Consulta: 17 de marzo de 2015].
- **Randall, D. [en línia]:** The Project Gutenberg EBook of Six Centuries of Painting, by Randall Davies. 2009.
<<file:///Users/pau/Desktop/escritorio%20març2015/The%20Project%20Gutenberg%20e>

Book%20of%20Six%20Centuries%20Of%20Painting,%20by%20Randall%20Davies..webarchive> [Consulta: 11 de junio de 2014]

- **Rembrandt.** [en línea]: WikiArt.org-la enciclopedia de pintura.
<<http://www.wikiart.org/es/search/rembrandt/5#close>>[Consulta: 25 de Juny 2014].
- **A. Roy** [en línea]: National Gallery Technical Bulletin volume 20, 1999 Painting in Antwerp and London: Rubens and Van Dyck. London.1999.
<<https://www.nationalgallery.org.uk/upload/pdf/roy1999a.pdf>> [Consulta: 5 de Març de 2016]
- **Salvadó,N. Butí,S. Ruiz Quesada,F. Emerich,H. Pradell, T.** [en línia]: *Mare de Déu dels Consellers*, de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular. *Revistes Catalanes amb Accés Obert . Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*. 2008: vol.: 9. *Salvadó i Cabré*. <<http://www.raco.cat/index.php/ButlletiMNAC/article/view/127807/175979>> [Consulta: 21 de Setembre 2014].
- **Slideshare** [en línea]: Rueda Color 2013. <<http://www.slideshare.net/veronica5ar/rueda-color-6398567>> [Consulta: 20 de Febrer 2013].
- **Dr. Trias i Torres, Ramon** :Icona i realitat. El cartró com element essencial a la pintura per capes 2014. [en línea]: Tesis Doctorales en Red. < <http://www.tdx.cat/handle/10803/134800>>[Consulta: 22 de Juny 2014].
- **Dr. Villegas Besora, M.** [en línea]: Homo Creator. Barcelona. 1990.
<<http://centroitaca.com/pdf/biblioteca/Creatividad.pdf>>
[Consulta: 15 de Novembre 2016].
- **Dr. Villegas Besora M.** [en línea]: La empatía condición necesaria. Barcelona. 1990.
<<http://centroitaca.com/pdf/biblioteca/EMPATIA.%2027-28-04.pdf>>
[Consulta: 23 de Gener 2017].

BIBLIOGRAFÍA INSPIRADA.

- **Dr.Voet, L.** El siglo de oro en Amberes (Dibujos y grabados de los siglos XVI y XVII procedentes de las colecciones del Gabinete de Estampas (Museo Plantin-Moretus)de Amberes.)
- **Mestres Cabanes, J.:** Tratado de perspectiva (I): Los cinco puntos de vista aplicados al arte del dibujo y la pintura. Texto. Barcelona. Ediciones Raiclan. 1964.
- **Mestres Cabanes, J.:** Tratado de perspectiva (II): Los cinco puntos de vista aplicados al arte del dibujo y la pintura. Grabados. Barcelona. Ediciones Raiclan. 1964.

- **Arnheim, Rudolf.** El pensamiento visual. Barcelona. Paidós Ibérica S.A. 1998.
- **Küppers, Harald.** Fundamentos de la teoría de los colores. Barcelona. Gustavo Gili, S.A. 1980.